



Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens

Biopolítica, cinema e a construção do devir-afro-pindorâmico

Aluno: Cardes Monção Amâncio

Orientador: Prof. Dr. Wagner José Moreira

Belo Horizonte
2019

Cardes Monção Amâncio

Biopolítica, cinema e a construção do devir-afro-pindorâmico

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG - como parte dos requisitos para a obtenção título de Doutor em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Wagner José Moreira

Belo Horizonte
2019

A484b Amâncio, Cardes Monção.
Biopolítica, cinema e a construção do devir-afro-pindorâmico /
Cardes Monção Amâncio. - 2019.
349 f. : il.

Orientador: Wagner José Moreira.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens, Belo Horizonte, 2019.

Bibliografia.

1. Cinema - Negros. 2. Biopolítica. 3. Devir (Filosofia).
4. Racismo. 5. Quilombos. 6. Direito à moradia. I. Moreira, Wagner
José. II. Título.

CDD: 302.2343



CEFET-MG

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Cardes Monção Amâncio

Biopolítica, cinema e a produção do devir-afro-pindorâmico

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 12 de dezembro de 2019, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Wagner José Moreira – (Orientador)

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.ª Dr.ª Margareth Cordeiro Franklin

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Para Dani e Laura, minhas companheiras de vida.

Para Kadu, Bahia e João Vitor, moradores das ocupações
da Izidora, tombados na luta.

Para todas as pessoas que não se resignam, têm como combustível a capacidade de indignar-se, conservam o poder ultra-jovem e mantêm-se em moto-contínuo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, CEFET-MG, por acolher esta pesquisa. Aos professores e colegas da instituição, pelas contribuições ao trabalho, trocas acadêmicas e convivência. Agradeço à CAPES, que financiou esta pesquisa. Ao meu orientador Prof. Dr. Wagner Moreira pela imprescindível atenção dada ao trabalho, numa parceria que se iniciou ainda no mestrado. Aos componentes da banca de defesa e suplentes Prof. Dr. César Guimarães, Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira, Prof^a. Dr^a. Margareth Cordeiro Franklim, Prof. Dr. Rogério Barbosa, Prof. Dr. Filipe Alves de Freitas e Prof. Dr. Renato Caixeta da Silva. À minha família pelo apoio. A todos colegas do cinema que compartilharam comigo diversos filmes nesta pesquisa constantes. À equipe do curta-metragem “Nove águas” e ao quilombo dos Marques por termos produzidos juntos esta bela e potente obra. Anderson Lima, Douglas Resende, Edinho Vieira pelas parcerias de cinema feito na terra vermelha das ocupações. Aos amigos e amigas que cotidianamente mantêm o Espaço Comum Luiz Estrela em atividade. E a todos que de alguma forma colaboraram com esta pesquisa.

RESUMO

A presente tese analisa a imagem do sujeito negro no Brasil, produzida por autores brancos ao longo dos séculos de escravidão e após a abolição, para a criação e manutenção do ideário colonial e a normatização da opressão pelo racismo. Parte-se da análise da representação fotográfica da população brasileira durante o período escravocrata, quando é possível detectar o uso das imagens para a construção de um conceito de raça sem fundamentação biológica, com objetivo de estabelecer e perpetuar a superioridade branca. Sendo a escravidão uma das primeiras manifestações da biopolítica no mundo (MBEMBE), a extensão do poder senhorial sobre o corpo do escravizado à sua imagem é uma das provas dessa hipótese mbembiana. Essas imagens coloniais demandam ainda hoje a restituição de um nome (BENJAMIN) aos sujeitos negros retratados, a partir de uma exigência de redenção (AGAMBEN) – algo que o cinema é capaz, e como veremos, tem se ocupado em fazer. A impossibilidade de autorrepresentação da população negra nas imagens estáticas persiste nas imagens em movimento após a invenção do cinema, assim a pesquisa remonta o histórico da interdição do sujeito negro e a construção na primeira metade do século XX de um cinema nacional instrumentalizado pelas teorias racistas do branqueamento populacional e da democracia racial. Será analisada a repetição de problemas da representação negra feita por diretores brancos, do passado e do presente, à luz da nova produção teórica dos intelectuais negros e dos brancos anti-racistas – que incluem conceitos como branquitude, espectador resistente, fragilidade branca e interseccionalidade. A partir de uma perspectiva de biopolítica afirmativa, a pesquisa se concentra na tomada de controle da população negra sobre sua representação imagética, cujo marco é a obra “Alma no olho” (Zózimo Bulbul, 1973). Uma das hipóteses da pesquisa é que o cinema negro propiciou abertura para o surgimento de um cinema ligado ao território que responde às desterritorializações causadas pelo capital. Assim analisa-se o cinema dos quilombos e o cinema das ocupações urbanas em suas bases ligadas a um direito nativo antropofágico que destaca a posse ante a propriedade, o valor de uso em detrimento do valor de troca e garante a todo ser vivente uma terra. A partir dessa hipótese relaciona-se o cinema negro e o cinema dos territórios com o devir-negro do mundo (MBEMBE) e sua capacidade libertária, ancorada nas tradições insurgentes de resistência dos povos escravizados à opressão. Aproximando o pensamento de Mbembe com o do quilombola Antonio Bispo dos Santos, a pesquisa aponta de forma inicial o devir-afro-pindorâmico como um caminho para se criar alternativas ao neoliberalismo. A tese conclui que estes cinemas são vetores de liberdade e atuam na desconstrução do racismo, cuja eliminação é condição para a reinvenção da comunidade, que por sua vez não se separa da produção do comum.

Palavras-chave: cinema negro; biopolítica; devir-negro; branquitude; quilombo; ocupação urbana.

ABSTRACT

This thesis analyzes the image of the black subject in Brazil, produced by white authors throughout the centuries of slavery and after abolition, for the creation and maintenance of colonial ideas and the normalization of oppression by racism. It starts from the analysis of the photographic representation of the Brazilian population during the slavery period, when it is possible to detect the importance of images for the construction of a concept of race without biological foundation, aiming to establish and perpetuate white superiority. Since slavery is one of the first manifestations of biopolitics in the world (MBEMBE), the extension of the lordly power over the body of the enslaved to its image is one of the proofs of this mbembian hypothesis. These colonial images still demand the restitution of a name (BENJAMIN) to the black subjects portrayed from a demand for redemption (AGAMBEN) - something that cinema is capable of, and as we will see, has been busy doing. The impossibility of self-representation of the black population in still images persists in moving images after the invention of cinema, the research goes back to the history of the black subject's interdiction and the construction in the first half of the twentieth century of a national cinema instrumentalized by racist bleaching theories. population and racial democracy. The repetition of black representation problems made by white directors of the past and present will be analyzed in light of the new theoretical production of black intellectuals and anti-racist whites - which include concepts such as whiteness, resistant spectator, white fragility, intersectionality, among others. From an affirmative biopolitics perspective, the research focuses on taking control of the black population over their imagery representation, whose milestone is the work "Alma no eye" (Zózimo Bulbul, 1973). One of the hypotheses of the research is that the black cinema provided opening for the emergence of a territory-linked cinema that responds to the deterritorializations caused by capital. Thus is analyzed the cinema of the quilombos and the cinema of urban occupations in their bases linked to an anthropophagic native right that emphasizes the ownership before the property, the use value over the exchange value and guarantees to every living being a land. From this hypothesis, the black cinema and the cinema of the territories are related to the black becoming of the world (MBEMBE) and its libertarian capacity, anchored in the insurgent traditions of resistance of the enslaved peoples to oppression. Approaching the theories of Mbembe and the quilombola Antonio Bispo dos Santos, the research initially points out the Afro-Pindoramic becoming as a way to create alternatives to neoliberalism. The thesis concludes that these cinemas are vectors of freedom and act in the deconstruction of racism, whose elimination is a condition for the reinvention of the community, which in turn is not separate from the production of the common.

Keywords: black cinema; biopolitics; becoming-black; whiteness; quilombo; urban occupation.

SUMÁRIO

Introdução	10
Notas metodológicas	18
Capítulo 1 – Cartas para um percurso sobre levantes e suas imagens	22
1.1 – Raça	25
1.2 – O racismo	28
1.3 – Sobre Branquitude	30
1.4 – Pode um subalterno filmar?	32
1.5 – Cinema, literatura e epistemicídio	33
1.6 – Ezelino e o controle do obturador	42
1.7 – A memória e os levantes	45
1.8 – Razão negra e devir-negro – um início para o percurso	48
1.9 – Cinema brasileiro realizado por pessoas negras	50
1.10 – Pioneiros na análise cinema e raça – Neves(1968) e Senna(1979)	52
1.11 – Quilombos e ocupações urbanas – territórios	57
1.12 – Cinema e ocupações urbanas	61
Capítulo 2 – Razão negra e devir-negro: do Brasil Colônia ao contemporâneo	65
2.1 – Razão negra e o devir-negro: uma aproximação à história brasileira.....	66
2.2 - O período escravocrata brasileiro	68
2.3 – Pós-abolição	71
2.4 – A razão negra do mundo	73
2.5 – Devir-negro do mundo	77
2.6 – Biopolítica e lutas contemporâneas no audiovisual	81
Capítulo 3 – A insurgência negra através das imagens	83
3.1 – Uma breve incursão na iconografia e fotografia do século XIX	84
3.2 – Imagens em movimento	94
3.3 – Fase do cinema branco brasileiro	100
3.4 – Racismo e destruição de filmes pela polícia durante Cinema Branco	107
3.5 – Cinema como instrumento prático de fomento ao genocídio	113
3.6 – A Revolta da Chibata e a tomada das imagens	114
3.7 – O cinema dos homens de bem	122
3.8 – O período do Cinema Mulato	125
3.9 – “Vazante” (Daniela Thomaz, 2017) – uma repetição	128
3.10 – A crítica do olhar branco – “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976)	143
3.11 – Orson Welles no Brasil e a forma do cinema comercial de lidar com a relação entre o cinema e a população negra	146
3.12 – “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960) e a representação do quilombo	148
3.13 – Filmes de assunto negro e o início do Cinema Novo	150
3.14 – Primeiro filme do cinema negro e os impactos do Golpe de 1964	151
3.15 – Os primeiros diretores negros	156
3.16 – “Abolição” (Bulbul, 1988)	158
3.17 – A década de 1990 e os primeiros manifestos	163
3.18 – Articulações contemporâneas no cinema negro	166
3.19 – Cinema negro como construção histórica	172
3.20 – Representação e representatividade	173
3.21 – Prognósticos compartilhados e reescrita da história do cinema	176
3.22 – “NoirBLUE” (Ana Pi, 2017): Mulheres atlânticas	179
3.23 – Devir-revolucionário ininterrupto	183

3.24 – Desarmando armadilhas coloniais	184
3.25 – Quilombos, ocupações e espaços lisos	186
3.26 – “Casca de Baobá” (Mariana Luiza, 2017)	187
3.27 – “Nove águas” (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019)	190
3.28 – “Eles sempre falam por nós” (Carina Aparecida, 2019)	202
3.29 – “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017)	206
Capítulo 4 – Cinema e reconquista do território	214
4.1 – Quilombos e ocupações contemporâneas – uma ligação histórica	215
4.2 – O direito cósmico	218
4.3 – Pessoas em movimento e todos os tempos num só	221
4.4 – As cercas e as leis	227
4.5 – Cinema e ocupações urbanas	230
4.5.1 – “Ocupação Hotel Cambridge” (Ciaccio e Mendonça, 2015)	230
4.5.2 – “Parque oeste” (Fabiana Assis, 2018)	234
4.5.3 – “Atrás da porta” (Vladimir Seixas, 2010)	240
4.5.4 – “Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados” (Cristiano Araújo et. al, 2018)	245
4.5.5 – “À margem do concreto” (Evaldo Mocarzel, 2006)	249
4.5.6 – “Brasília, contradições de uma cidade” (Joaquim Pedro Costa, 1968) e “A cidade é uma só?” (Adirley Queirós, 2011)	252
4.5.7 – “Leva” (Juliana Vicente e Luiza Marques, 2010)	260
4.6 – A Izidora e o modelo neoliberal de intervenção urbana	265
4.6.1 – Junho de 2013: câmeras, cercas, alicates e a formação da Izidora	267
4.7 – O Império, a multidão e o cinema	274
4.7.1 – O conceito de multidão	276
4.8 – Revoluções tecnológicas	279
4.9 – A máquina de guerra	281
4.10 – A Rede Resiste Izidora	282
4.11 – Quem luta também filma	289
4.12 – Cinema – imagem da resistência	294
4.13 – Ocupações renascem	299
Capítulo 5 – De um futuro em produção	301
5.1 – Cinema negro em expansão	302
5.2 – A produção do futuro	307
5.3 – Cinema a partir dos territórios	319
5.4 – Devir-afro-pindorâmico e multidão	324
Conclusão	327
Anexo	332
Referências	341

INTRODUÇÃO

*Por que imagens? Porque para
saber é preciso saber ver.*

DIDI-HUBERMAN

Uma das investigações desta tese é a de que o cinema realizado pela população negra, ao libertar-se das amarras que impediam a sua produção, colabora com a potencialização de outros cinemas, entre eles o dos quilombos e o das ocupações urbanas. Também interessa traçar um perfil do cinema das ocupações urbanas que desenvolve-se junto com a demanda secular da população oprimida por (re)construir um território. Território na concepção de Santos

não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população. (SANTOS, 2003, p. 96)

Uma das principais linhas de investigação desta pesquisa é analisar processos de resistência à tendência capitalista de controlar todos os aspectos da vida. Na medida em que considero ser possível uma resistência multitudinária, uma das hipóteses levantadas é que tal resistência possa ser detectada na produção audiovisual contemporânea ligadas às ocupações urbanas.

Território é um elo entre os quilombos e as ocupações urbanas. A desterritorialização forçada, a movimentação pelas áreas incógnitas dos mapas, as formações dos quilombos do período escravocrata e após a abolição e a constituição das ocupações como possíveis quilombos contemporâneos são elementos que orientam a investigação desta pesquisa, da qual o cinema é produtor de testemunho. E desse testemunho o que propõe-se absorver neste trabalho é a resistência à escravidão realizada pelos escravizados. Resistência levada adiante por seus descendentes, transformada em produção contínua de liberdade, em todos os campos da vida, através de processos de restituição da humanidade subtraída pela dominação racial.

Praticamente todas as vezes em que for lida nesta pesquisa a palavra escravizado, lembremos-nos também da palavra indígena, pois ambas carregam o martírio da opressão e o exemplo da não-resignação. Os elementos que são buscados nas pesquisas relativas ao cinema da população negra têm sido buscados também nas pesquisas acerca do cinema da população indígena.

E a palavra branco deve ser associada à origem e manutenção da opressão e da desigualdade. Mas também em alguns casos às tentativas e aos esforços de colaboração e fortalecimento da luta anti-racista.

A pesquisa realiza um esforço para aproximar a realidade colonial e pós-colonial brasileira com o pensamento de Mbembe (2018a,b) que tem como um dos pontos principais a crítica ao colonialismo europeu na África.

A pesquisa investiga fotografias produzidas no século XIX feitas sob o filtro do olhar branco. Tais imagens captam os sujeitos negros na desumanização promovida pela escravidão. Mais uma vez temos imagens que ignoram o enfrentamento da condição imposta aos escravizados. A aproximação com essas imagens liga-se à suposição de que os problemas de representação do negro no cinema originam-se na forma pela qual eram retratados pelos brancos nas imagens estáticas. Qual fosse o suporte, as imagens refletiam o racismo estrutural.

O início de século XX traz os primeiros filmes produzidos no Brasil, preservando os problemas de representação da população negra encontrados nas imagens estáticas. Com agravantes de que ao longo de décadas alguns filmes nos quais pessoas negras apareciam foram destruídos. A pesquisa empenha-se em analisar essas primeiras produções que nasciam juntamente com as adaptações das teorias do racismo científico para o Brasil e a política de branqueamento da população. A produção da crítica cinematográfica do período incorporava o racismo cerceando, criminalizando e desestimulando filmes que pudessem minimamente se aproximar de uma representação digna da população negra e indígena do país. A pesquisa procurará demonstrar que havia um movimento político de produção da desigualdade racial, que se utilizava do aparato jurídico e policial do Estado e tinha o apoio da imprensa especializada em cinema.

O racismo no Brasil até o início da segunda metade do século XX mostra-se extremamente eficiente na obstrução da produção cinematográfica negra, contando inclusive com censura, destruição física de filmes e condenação da crítica a autores que ousassem aproximar-se de qualquer tentativa de representação digna da população negra. Durante esse período não há registro de filmes produzidos por autores negros. A destruição de filmes que abordassem questões relativas às dificuldades enfrentadas pela população negra serve como mais uma prova de que o racismo fazia parte da política do Estado. E não havia intenção de dissimulá-la.

No início da segunda metade do século XX surgem as primeiras produções de diretores negros. A descolonização do cinema resulta de um longo período de tentativas de se produzir cinema negro, amparado por um movimento crítico do cinema predominantemente branco e outro de teorias sociológicas de detecção e combate ao racismo. A possibilidade de indígenas e negros fazerem seus filmes é uma construção política que ainda está sendo realizada, fortalecida e ampliada. Veremos que ainda há dificuldades, mecanismos de opressão a serem desmanchados, que prosseguem tentativas de subalternização e que permanecem diversos privilégios da população branca. Assim como também problemas de representação da população negra em filmes realizados por brancos no século passado ainda persistem em obras contemporâneas. A partir de análise de obras específicas notaremos tais reincidências.

O pensamento teórico desenvolvido por autores negros segue em constante expansão, o que fornece novos conceitos que operam no campo da desconstrução do racismo e impele intelectuais brancos a uma revisão da perspectiva de abordagem tradicional na qual se tem o negro vítima da opressão como objeto de estudo, passando a ser também o branco estudado como elemento produtor da opressão e beneficiário pelo pertencimento ao segmento privilegiado da população. Veremos como tais conceitos estão sendo aplicados na análise de filmes, como também notaremos que há um esforço dos intelectuais negros em propagar o pensamento de que a solução para o racismo tem que ser construída conjuntamente com os não-negros.

A produção audiovisual negra contemporânea foi ampliada, dentre outros fatores, por políticas afirmativas de acesso à universidade, por editais públicos de produção de obras específicos para a população negra, dentre outros fatores. Há um movimento de parte da crítica cinematográfica dedicado a refletir sobre estes filmes, somado ao trabalho de curadores de mostras e festivais empenhados em dar visibilidade a esta produção, fatos que têm ampliado a circulação de tais obras, principalmente por conta da qualidade dos filmes e da importância de suas temáticas. Esta parte da pesquisa se encerra com a análise de uma obra recente de uma realizadora negra – “NoirBLUE” (Ana Pi, 2018). Um dos filmes da produção recente que nos permite entrar em contato com a potência do pensamento e arte negra e perceber as conexões entre o discurso de diferentes gerações de descendentes das pessoas trazidas involuntariamente da África para o Brasil.

A pesquisa nos oferece uma complexa visão do longo processo, ainda em curso, de ocupação do cinema levado adiante por realizadores negros. Essa apropriação busca pôr fim à interdição da voz negra no cinema e acaba por contribuir abrindo caminho para que o cinema seja também vetor de outras insurgências, como veremos nesta pesquisa, de forma detalhada, o uso do audiovisual na luta contemporânea por moradia urbana.

Dentre as diversas opressões realizadas pela elite branca no Brasil ao longo dos séculos, uma delas relaciona-se ao território. Inicia-se com a usurpação da terra da população indígena nativa com a chegada dos portugueses e passa a incluir os africanos sequestrados de seu continente. Subterfúgios legais pré-abolição são instituídos para inviabilizar o acesso à terra pelos futuros libertos. E, contemporaneamente, o capitalismo utiliza o solo urbano como uma de suas formas de multiplicação do capital. Não sem encontrar oposição de setores da sociedade, seja por estudos acadêmicos que analisam a inversão no valor de uso e do valor de troca, mobilizações para criação de leis de uso do solo e através da ação direta de ocupação de terrenos e imóveis ociosos.

A pesquisa se concentra no cinema desta forma de resistência ativa, a ocupação urbana, que opera pelas tentativas (exitosas ou não) de reorganização da posse e propriedade do espaço urbano. E a pesquisa realiza um esforço para tornar visível na luta contemporânea uma continuação da luta contra a opressão iniciada pelos escravizados. O quilombo é a ligação entre as duas lutas. Durante o período escravocrata os quilombos foram o principal foco de resistência ao regime e forneciam aos escravizados a oportunidade de se reorganizarem na vida livre.

As ocupações urbanas atuais propiciam aos seus participantes minimamente uma linha de fuga do capitalismo. Muitas vezes até a possibilidade de se alimentar com dignidade, fato que era dificultado ou impossibilitado pela necessidade de se pagar aluguel. A partir destes restabelecimentos mínimos os ocupantes podem se organizar para produzir melhoras em outras áreas de suas vidas e na sociedade.

Como prática de descolonização da linguagem e do pensamento, Bispo (2015) utiliza o termo afro-pindorâmico para se referir aos habitantes indígenas e africanos (e seus descendentes) do Brasil, também os chama de contracolonizadores. “Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul” (BISPO, 2015, p. 20). As ocupações urbanas são trazidas à pesquisa como uma amostra de um devir no qual a

tradição de insubmissão dos afro-pindorâmicos é perpetuada. Esse devir é um ponto importantíssimo da transição na pesquisa dos estudos do cinema negro para o estudo do cinema das ocupações urbanas. A pesquisa investigará as semelhanças entre a resistência à escravidão dos quilombos e a resistência à opressão capitalista das ocupações urbanas, partindo principalmente da análise da produção audiovisual destes espaços de resistência e produção da liberdade.

• •

Há um candombe¹ da comunidade do quilombo do Açude no qual canta-se o seguinte: “O senhor me dá licença, d’eu cantar nessa baixada”. Assim, antes de iniciar essa pesquisa, peço licença para chegar na baixada e cantar junto as canções de redenção entoadas há séculos pelo povo afro-pindorâmico no Brasil. Cantar junto é estar ao lado na luta contra o racismo, tendo sempre em vista que o protagonismo é dos negros e dos indígenas. Como um admirador da resistência desta parcela maior da população brasileira que se indigna ante todo ato de opressão às suas vidas, através desta pesquisa espero realizar uma modesta contribuição aos estudos relativos às formas de suas representações por imagens, aos cerceamentos históricos sofridos nessas representações (que se estendem até a atualidade) e à análise da auto-produção de suas imagens.

Importante ressaltar que quando um segmento da população é oprimido racialmente, outra parcela dessa população recebe os benefícios de pertencer ao segmento do qual se origina a opressão. Então, os sujeitos brancos numa sociedade assim configurada possuem privilégios. Podemos pensar numa escala de privilégios que teria numa ponta um indivíduo branco, cuja cor aparentemente nunca lhe beneficiou em nada, mas destaque-se, nunca lhe atrapalhou, e isto configuraria o nível básico dos privilégios. No outro extremo da escala poderia estar um jovem negro que foi assassinado pela polícia, que durante uma abordagem cotidiana foi considerado “suspeito” e morto por ter “reagido à abordagem” e ter “posto em risco” a vida dos policiais, numa ocorrência registrada como ato de resistência. Esta escala pode ter em extremo os descendentes de um senhor de engenho, com fenótipos europeus, que hoje ainda desfrutam do rico patrimônio familiar amealhado às custas de trabalho escravo. Como pode ter também em

¹ Candombe é uma manifestação afro-brasileira com cantos e batuques.

outro extremo os bisnetos de uma senhora escravizada que após a lei Áurea se viu abandonada à própria sorte, sem indenização, e cuja árdua sobrevivência com poucos recursos impacta ainda hoje a vida de seus descendentes.

Para fornecer ao leitor a caracterização do corpo de onde parte esta escrita incluo aqui alguns apontamentos pessoais sobre a minha própria cor. Incluo-me em algum ponto da escala de privilégios mencionada. Ainda que não seja um branco de fenótipo europeu, sei que minha cor garante-me privilégios, alguns que não saberia descrever com precisão, minimamente sei que ela nunca me atrapalhou, pelo menos no Brasil.

A cor é relativizada geograficamente. Certa vez, na Alemanha, fui impedido por um segurança de entrar num estabelecimento comercial. Em outra ocasião numa praia com bastante gente na Espanha fui alvo de risos de banhistas, que nitidamente não se preocupam em dissimular que riam de mim, por motivos que até hoje desconheço, mas definitivamente ligados à minha aparência, do fato de ser um estrangeiro.

Duas situações extremamente desagradáveis que põem-me a pensar o quanto sofre um conterrâneo meu não-branco vítima de racismo e discriminações em seu próprio país, desde sua infância e com repetições constantes ao longo de sua vida.

Compartilho um exemplo concreto de um fato que percebo como um privilégio branco. Certa vez cobria uma manifestação social de rua e filmei involuntariamente policiais à paisana. Estes me seguiram por vários quarteirões, até que numa esquina sacaram as armas e exigiram a câmera. Relutei inicialmente em entregar, mas cedi após receber um soco. Não foi um soco forte, teve efeito moral. Mas creio que a intensidade da agressão subiria proporcionalmente à pigmentação da pele do agredido. Já um ator mineiro e negro me relatou ter recebido o tratamento comumente dispensado pela polícia à população negra – perfuram-lhe o tímpano com um forte tapa no ouvido durante uma abordagem policial rotineira quando apenas passeava por uma cidade do sul do Brasil. Ou seja, segundo este exemplo que coloco, numa situação ilegal de violência policial um branco tem privilégios. E isso é um fato que transcende o campo das experiências pessoais pois no Brasil homens negros (pretos e pardos) representam 73,1% das vítimas de assassinato em 2018 e as mulheres negras representam 63,4% das vítimas no mesmo período².

2 Dados do “Atlas da violência - 2019” do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA).

Meu campo de atuação profissional é o audiovisual e dois de meus documentários³ foram gravados em quilombos, num processo comum, como vinham sendo gravados a maioria dos documentários em comunidades tradicionais. Ou seja, uma equipe branca, detentora das técnicas e dos equipamentos, aproxima-se de um quilombo e grava um filme a partir do seu argumento, roteiro e olhar. Nesse campo posso reconhecer que um sujeito de classe média e branco detém privilégios como escolaridade, letramento necessário para desvendar e participar de editais de fomento à cultura, recursos financeiros para acesso a câmeras e ilhas de edição, dentre outros. E de fato, novamente, privilégios como esses, comuns aos realizadores brancos, traduzem-se factualmente em estatísticas – 97,2% dos longas-metragens em 2016 foram dirigidos por pessoas brancas⁴. Por outro lado, há um baixíssimo número de produções feitas por negros e indígenas, por diversos motivos, como veremos ao longo da pesquisa. Como também constataremos que há um movimento político organizado de realizadores audiovisuais negros em prol de uma mudança nesse quadro.

Nesse campo, a partir de reflexões próprias e por diversas influências, como a do projeto Vídeo nas Aldeias⁵, tenho procurado promover e participar de projetos horizontais de produção audiovisual em quilombos. Projetos que envolvam a comunidade, que sejam capazes de compartilhar conhecimentos técnicos de cinema. Essa busca por formas coletivizadas de fazer cinema está associada a processos individuais e coletivos em andamento. Tais processos trabalham pelo auto-reconhecimento de privilégios de raça, gênero e classe, e das formas possíveis de utilizar tais privilégios em tentativas de ampliar o acesso ao fazer cinematográfico, de forma que uma comunidade quilombola possa ter um meio a mais para tornar suas narrativas acessíveis.

Nesse empenho, junto com a Associação Quilombola Marques (AQM) e a Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), produzimos o longa-metragem documentário “Quilombo dos Marques: uma história de luta e fé⁶”. Com roteiro, direção e montagem coletivos, a obra teve participação da comunidade em todas as etapas do processo, desde a criação do argumento, escrita do roteiro e montagem⁷.

3 “Candombe do Açude: arte, cultura e fé” (Amâncio e Braga, 2004) e “Rota do Sal Kalunga” (Amâncio e Braga, 2011).

4 Dados da Agência Nacional do Cinema - Ancine. Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-publica-informe-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-cinema-em-2016>>. Acesso em 05 de ago. 2019.

5 Projeto de produção e promoção do cinema indígena a partir da realização de oficinas audiovisuais nas aldeias.

6 Disponível em <<https://youtu.be/PIUE-gCQ-Zg>>. Acesso em 20 jun. 2019.

7 Uma análise do processo de produção do documentário está disponível em Amâncio (2016).

Dessa experiência e convivência nos Marques resultou também um desejo mútuo de novos projetos e em 2018 realizamos juntos o curta-metragem de ficção “Nove águas” (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019). Sobre esta última experiência gostaria de sublinhar que sua realização se deu ao longo da escrita desta tese e com apoio do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, no âmbito da linha de pesquisa Edição, Linguagem e Tecnologia, possibilitada pelo acolhimento e incentivo da instituição a pesquisas e práticas de extensão que promovam a transferência de tecnologias. Uma análise detalhada deste trabalho será feita no capítulo quatro.

Desenvolvo um trabalho com a comunicação de algumas ocupações urbanas, tendo produzido vídeos para as ocupações da Izidora (Vitória, Rosa Leão e Esperança) em Belo Horizonte, colaborando com a rede de apoiadores “Resiste Izidora”. Uma das atividades que posso destacar foram três oficinas audiovisuais que organizei com o professor e diretor dos três curtas produzidos⁸, Anderson Lima, em cada uma das três ocupações.

Menciono esses três campos de atuação pois eles se relacionam com parte da pesquisa. Uma pesquisa pode prescindir da vivência do pesquisador na área, mas o fato de tal vivência existir pode fornecer algumas perspectivas teóricas derivadas de uma prática. Foucault (2014) aponta que a teoria é a prática local e regional de uma luta contra o poder. E, no caso desta pesquisa, mais especificamente, um sistema local desta luta, esteja ela localizada em um quilombo rural ou em uma ocupação urbana. Uma teoria das formas e práticas de estar junto àqueles que, de dentro das ocupações ou dos quilombos, promovem deslocamentos de focos de poder. Elementos que constituem também parte da metodologia desta pesquisa, que veremos com mais detalhes na próxima seção.

Para um autor branco, romper o cerco do epistemicídio (CARNEIRO, 2005) e prospectar os autores, diretores e intelectuais negros aparentemente requer uma decisão e um movimento ativo, pois a academia ainda é majoritariamente um universo branco. Poder perceber o mundo através de outras perspectivas é uma forma de trabalhar para o entendimento dos privilégios que carregam todos os brancos no Brasil e conseqüentemente ampliar as chances de que tais privilégios possam ser utilizados na desconstrução do racismo. Então, realizar esta pesquisa é também um ato de confronto

8 Os curtas “Aniversário e castigo”, “Dono de casa” e “Papagaio verde” foram exibidos em festivais e podem ser visualizados em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLxPbPI-nSbkte8aOlugW-jpQFJjzLnE_b>. Acesso em 5 de ago. 2019.

ao etnocentrismo ainda predominante no meio acadêmico. Toda escolha é um ato político e compor um estudo com uma atenção especial às referências bibliográficas e filmicas negras chega a ser pessoalmente libertador, pois, sem o pensamento negro, um sujeito branco tem suas chances de colaboração na luta contra o racismo drasticamente reduzidas, melhor dizendo, anuladas. Sem um comprometimento mútuo de todos, não conseguiremos extinguir essa mazela da nossa sociedade. E a eliminação do racismo passa também pelo conhecimento de como ele operava na representação iconográfica dos escravizados, como ele orquestrava a produção branca e incipiente dos primeiros filmes brasileiros e como seu modo operatório segue se aperfeiçoando até os dias atuais. E, principalmente, o conhecimento e estudo das formas de luta contra esse racismo.

NOTAS METODOLÓGICAS

No capítulo um, “Cartas para um percurso sobre levantes e suas imagens”, são apresentados os conceitos mais importantes que serão utilizados ao longo da pesquisa. Raça (MBEMBE, 2018a) (SCHUCMAN, 2012), racismo (GUIMARÃES, 1995) (SCHUCMAN, 2012) e branquitude (SCHUCMAN, 2012) são fundamentais para que possamos compreender a manutenção secular de privilégios e opressões sociais. O menosprezo branco à produção cultural e científica dos autores negros torna-se mais compreensível quando articulados aos conceitos epistemicídio (CARNEIRO, 2005) Contrato Racial (Mills, 2014), de forma que nos tornamos mais aptos a enfrentar tal depreciação. A pesquisa busca na literatura, como veremos, a operação do epistemicídio e buscará encontrar no cinema as ocorrências desta forma de apagamento intelectual baseada na raça.

Acerca do segundo capítulo “Razão negra e devir-negro: do Brasil Colônia ao contemporâneo”, esta pesquisa empenhou-se em aproximar o pensamento de Mbembe (2018a, b) com as análises feitas por pesquisadores brasileiros do período escravocrata no Brasil (MOURA, 1998; RIBEIRO, 1988). O trabalho de Mbembe concentra seus esforços de análise principalmente na colonização da América do Norte e da África. E o caso brasileiro teve particularidades que são expostas por pesquisadores nacionais (MOURA, 1998; NASCIMENTO, 1978; RIBEIRO, 1988) e que relacionar estes trabalhos

com o de Mbembe (2018a, b) potencializa ambos e fornece as bases teóricas para o desenvolvimento da pesquisa.

A metodologia aplicada no capítulo três “Insurgência negra através das imagens”, consistiu na leitura de autores majoritariamente negros, como forma de se buscar os subsídios necessários para a análise do cinema negro, dos entraves racistas à sua realização e sua potência contracolonizadora e resiliente de se fazer visível. Diante da notável quase ausência de autores negros nas bibliografias de cursos superiores, assim como o baixo número de professores e pesquisadores negros, o recorte racial das escolhas teóricas constitui um percurso metodológico.

A análise de fotografias do século XIX no capítulo três é fundamental para que seja possível o entendimento de que os problemas da representatividade negra no cinema hoje têm suas origens nas representações imagéticas estáticas dos escravizados e dos primeiros afro-brasileiros livres. A objetificação realizada pelos brancos do indivíduo negro no desenho, na pintura e na fotografia se estende ao cinema, com o agravante de colaborar para perpetuar a dominação racial do período pós-escravidão na contemporaneidade. Dessa forma, parte do esforço da pesquisa se concentrou em investigar tais imagens estáticas e investigar a relação de sua essência opressiva com o cinema. A intuição da importância deste gesto confirma-se pelo pensamento de Akomfrah (MURARI; SOMBRA, 2017) que propõe uma nova história do cinema a partir dos esquecimentos forçados e apagamentos. E a história do cinema brasileiro (e das imagens) está em constante reescritura.

Outro aspecto metodológico a ser ressaltado é que a ampliação da produção intelectual negra brasileira fornece novos conceitos extremamente importantes na análise da cinematografia nacional. Oliveira (2016), Gomes (2013), Carvalho e Domingues (2017), De (2005), dentre outros, vêm dar continuidade à produção inquietante da intelectualidade negra, alongando as perspectivas teóricas de Nascimento (1976), Nascimento (1978), Moura (1988), para citar alguns. Grande parte desta produção intelectual negra não estava disponível, por exemplo, quando Neves (1968) e Senna (1979) fizeram os primeiros textos sobre as relações do cinema com a população negra. Assim, sob a luz de novas produções acadêmicas negras, faço uma releitura destes dois textos importantes para o estudo do cinema nacional.

Da nova e instigante safra de filmes de realizadores negros contemporâneos, trouxe para a pesquisa o curta-metragem “NoirBLUE” (Ana Pi, 2018), analisado à luz das relações que Mbembe (2018a) estabelece entre espaço, tempo e memória. “Casca de Baobá” (Mariana Luiza, 2017), “Eles sempre falam por nós” (Carina Aparecida, 2019), “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017) e “Nove águas” (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019) são analisados sob a perspectiva da reobtenção do território e fazem a confluência com os estudos das ocupações urbanas e seus filmes. O pensamento de outras diretoras e diretores importantes para o cinema nacional está presente ao longo do capítulo e com maior intensidade na seção que apresenta a conceituação de cinema negro, fornecida por quem está produzindo e se organizando politicamente para ampliar as formas de financiamento, o número de obras realizadas e a difusão destas.

A respeito do capítulo quatro, “Cinema e reconquista do território”, a seleção dos filmes estudados foi estabelecida com o intuito de permitir a análise da forma como o cinema absorve a narrativa das ocupações urbanas e as relações de poder do Estado, do capital e popular. Relações que catalisam a formação do movimento de ocupações e também criam um vetor didático-político que encontra nas obras uma forma de difusão de um ideário que dificilmente circularia em outros espaços, como os veículos de comunicação tradicionais do Brasil – onde grande parte das mídias de maior audiência são controladas por apenas cinco famílias⁹. O cinema das ocupações se relaciona com o cinema dos quilombos sob uma perspectiva de reterritorialização, de continuação da luta secular dos escravizados pela liberdade e de como o Estado promove o estado de sítio e o estado de exceção nesses espaços. Juntamente com a biopolítica, forma-se o tripé da necropolítica (MBEMBE, 2018b) que o cinema aqui analisado ajuda a combater. Por estado de exceção tomaremos a definição de Agamben como o

paradigma de governo dominante na política contemporânea. Esse deslocamento de uma medida provisória e excepcional para uma técnica de governo ameaça transformar radicalmente – e, de fato, já transformou de modo muito perceptível – a estrutura e o sentido da distinção tradicional entre os diversos tipos de constituição. O estado de exceção apresenta-se, nessa perspectiva, como um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo. (2015, p. 13)

9 Sobre oligopólio midiático no Brasil ver: AZEVEDO, Fernando Antônio. Mídia e democracia no Brasil: relações entre o sistema de mídia e o sistema político. *Opinião Pública*, v. 12, n. 1, p. 88-113, 2006.

Optei por concentrar a pesquisa da produção audiovisual militante na ocupação Izidora por já ter participado de atividades junto à rede de apoiadores e pela oportunidade de dialogar com a pesquisa de Resende (2016) acerca do cinema desenvolvido no local.

Em relação ao trabalho desta rede de apoiadores, apresento o seu funcionamento e analiso seu modo operatório como uma máquina de guerra (DELEUZE, 1992) a partir de um episódio de confronto à narrativa governamental acerca de um episódio de manifesta violência na repressão ao movimento e de suas ações de comunicação. Também evoco os conceitos de império (NEGRI, 2003) e multidão (HARDT; NEGRI, 2004) na análise tanto do movimento de se ocupar, quanto da produção coletiva audiovisual das ocupações.

Nesta pesquisa compartilho do método utilizado por Hardt e Negri (2001) que tem como base a luta de classes numa “narrativa que trata de um *telos* concreto, do risco e da luta dos homens contra a exploração, para tornar a vida alegre, para eliminar a dor” (NEGRI, 2003, p. 34). A partir das ocupações urbanas e quilombos como exemplo de resistência, a pesquisa procura destacar a maneira pela qual o audiovisual é um instrumento de potencialização de lutas em diversas frentes, através da circulação de imagens dessas lutas, suas derrotas, vitórias e alterações na constituição do mundo.

CAPÍTULO 1

CARTAS PARA UM PERCURSO SOBRE LEVANTES E SUAS IMAGENS



FIGURA 1 – AZEVEDO, Militão Augusto de. **Escravos e senhor**. 1870
Fonte: ALENCASTRO, 1997, p. 19.

Nesta imagem (FIG. 1), ante a sensibilidade do filme usado, a iluminação do estúdio e os sujeitos retratados, o fotógrafo fez uma opção. A fotometria foi ajustada para a pele negra e os escravizados da foto têm seus rostos mais nítidos do que o do homem branco. O rosto do escravizador foi captado com excesso de luminosidade, alguns de seus traços mais marcantes e vincos faciais se dissolveram, manteve-se quase o mínimo de luz para permitir sua identificação. O homem negro à esquerda do homem branco foi posicionado no ponto focal ideal e a luz incidente sobre seu rosto e captada pelo material sensível revela seus traços, com marcas de expressão proeminentes e a ausência de qualquer movimento seu durante o tempo de exposição garantiu a perpetuação de sua fisionomia. Com olhar firme e sério, é o rosto de maior nitidez na foto. O sexto homem da esquerda para a direita contradisse a ordem do fotógrafo, tendo ocultado parte do rosto com a mão. Tem na imagem o punho cerrado frente aos lábios. E uma segunda rebelião pode ser notada, um desfoque na imagem ocasionado por um movimento de sua cabeça.

O homem branco da fotografia está posicionado à frente dos demais, ostentando a parte do seu patrimônio constituída por outros humanos. A permissão da posse de um

homem sobre outros, alicerçada nos ideais de superioridade da raça branca, está registrada nessa imagem. E os negros estavam ali naquele dia, obrigados a mais uma sujeição, porque até então não lograram fugir, atentar contra a vida do senhor ou à própria. Não sabemos o que se passou após a produção desta imagem, nem na própria saída do estúdio ou nos dias que se seguiram. Os tempos anteriores e seguintes à produção desta imagem ainda são tempos abertos a uma disputa. O cinema é um campo por onde o pensamento, a fala e a ação desses sujeitos escravizados podem chegar até nós, formando o panorama da resistência à opressão como uma síntese do período histórico do escravismo. Ou o cinema pode ser também o lugar de perpetuação do negro como eterno escravo. Por isso aponto-o e analiso-o nesta pesquisa como um território em disputa.

Há outros três pontos que gostaria de ressaltar sobre esta imagem. Primeiro, a opressão que recai sobre os sujeitos negros da imagem, e do grupo explorado do qual fazem como um todo, advém do poder que se instaura sobre suas vidas e se estende às suas imagens. Tal fotografia constitui-se como uma das demonstrações de tal poder. O gesto de insubordinação do sexto homem à direita captado nos poucos segundos de duração da pose trazem-nos uma amostra de que, como a opressão, o desafio às ordens (e à ordem) também era uma constante. Descumprir uma ordem dada, por mais simples que fosse, como esta de permanecer imóvel durante uma fotografia, é uma forma de manter viva a chama da insurgência, soprar fole sobre ela, cultivá-la sem deixar que ela tremule ou apague. Para que num momento propício ela torne-se uma labareda arrebatadora, um incêndio incontrolável força motriz de uma rebelião. Então este homem cuja imagem contemplamos agora estava exercendo seu direito de rebelar-se contra a escravidão e fez questão de immortalizar na fotografia sua revolta e a não aceitação do pertencimento a outro homem.

Segundo ponto, o fora-de-campo dessa foto e de outras semelhantes contém o sujeito branco que disparou o obturador e todo o aparato colonialista racista contido na imagem em si e embrenhado na estrutura social. Além de aumentar a lucratividade gerada pelos escravizados, através da comercialização de suas imagens como postais, tais fotografias ainda hoje desempenham sua função normatizadora da superioridade racial branca, a depender do grau de colonização do olho que para essas fotografias aponta.

Terceiro ponto, são imagens que demandam a produção de uma resignificação. É necessário extrair dessas imagens o que não lhes foi permitido a princípio portar, e que como no caso do homem com o punho cerrado da foto (FIG. 1), ainda assim se apresenta contra a ordem dada. Arguir essas imagens à luz da irracionalidade contida na posse de um homem por outro homem e reenquadrar toda produção imagética que endossou tal sistema e que de certa forma permanece ainda hoje, forjando discriminação para uns e vantagens para outros.

Retomar as imagens já produzidas, resignificá-las e assumir a produção das próximas constitui um profundo trabalho a ser realizado desde que as primeiras fotografias foram tiradas a força de corpos dos quais já havia sido privada a liberdade. Trabalho que atravessa gerações e se mostra árduo, pois os colonizadores brancos que obrigavam o uso da máscara de flandres interditando a fala, sempre trataram de atualizar seus métodos de subalternização pelas gerações seguintes e o cinema não ficou imune às tentativas de controle que se executam até os dias atuais, como ficará perceptível nesta pesquisa, principalmente no capítulo três.

Vejamus uma conceituação de raça que nos dará o subsídio para que ao longo da pesquisa seja possível evidenciar a importância das imagens na construção do ideário racial opressor. E, claro, veremos principalmente a força das imagens na produção da liberdade dos grupos oprimidos.

1.1 – Raça

Raça é uma constante nesta pesquisa e é importante delimitar a conceituação de raça com a qual se desenvolve este trabalho.

A partir dos séculos XV e XVI, com a expansão marítima europeia, a cor da pele, a espessura dos fios de cabelo, o formato do nariz e da boca, dentre outras características, foram usadas para classificar e subjugar seres humanos. Formava-se então uma ideia de humanidade composta por diferentes raças. A ideia de raça ainda persiste hoje,

mesmo que a ciência já tenha provado que variações fenotípicas ou características visíveis são uma reduzida parte da herança genética dos seres humanos – já que indivíduos com aparências radicalmente opostas podem partilhar um maior número de genes do que pessoas que partilham o mesmo tipo físico ou de cor de pele. (SCHUCMAN, 2012, p. 84)

A biologia concluiu a partir da análise de códigos genéticos que a espécie humana não comporta subdivisões em diferentes raças. Ainda assim a ideologia de raça está incutida marcadamente na sociedade ocidental, de maneira que fornece o sentido necessário para que indivíduos criam pertencer a determinada raça com base em características físicas visíveis. Essa ideologia preexistente é o que possibilita a significação do fenótipo e Guimarães conclui que “alguém só pode ter cor e ser classificado num grupo de cor se existe uma ideologia na qual a cor das pessoas tem algum significado. Isto é, as pessoas têm cor apenas no interior de ideologias raciais, *stricto sensu*” (1995, p. 34). Raça então pode ser definida como uma construção político-ideológica opressora.

Mbembe destaca o caráter ficcional, flutuante e não científico da raça, já que ela

não existe enquanto facto natural, físico, antropológico ou genético. A raça não passa de uma ficção útil, de uma construção fantasista ou de uma projecção ideológica cuja função é desviar a atenção de conflitos antigamente entendidos como mais verossímeis – a luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo. Em muitos casos, é uma figura autónoma do real, cuja força e densidade podem explicar-se pelo seu caráter extremamente móvel, inconstante e caprichoso. (2014, p. 26)

Raça definida então como criação, como maquinação da ciência instrumentalizada pelo capital. O poder fluindo sobre todos os campos da vida para possibilitar a sua dominação nas formas mais espúrias pensadas e postas em prática.

Segundo Guimarães (1999), a adoção da classificação da humanidade em raças biológicas (racialismo), associada à tendência de tratamento diferenciando de acordo com o enquadramento em determinada raça, resulta num modelo estrutural de organização de privilégios e opressões baseado em discriminação racial. Guimarães (1999) classifica como racismo esse entrelaçamento de uma teoria que utiliza a biologia de forma errônea e que produz tratamento diferenciado a indivíduos.

A raça então foi forjada para atender a justificação da subjugação de seres humanos por outros. Mbembe (2018a) afirma que a partilha europeia da África na colonização fez com que diferentes grupos com línguas, religiões e origens distintas fossem obrigados a compartilhar o mesmo espaço geográfico, forjando-se países que não significavam um corpo político. Mbembe associa a criação dessas áreas coloniais à fabricação das raças, vejamos que

o vínculo entre os grupos que as habitam encontra suas origens diretas na violência guerra e da sujeição. Ele foi mantido por meio de modos de exercício de poder cuja função, entre outras, era literalmente fabricar raças, classificá-las, estipular as hierarquias necessárias entre elas, sendo que uma das tarefas do Estado era garantir a integridade e a pureza de cada uma delas, isto é, mantê-las todas numa condição de hostilidade permanente. (2018a, p. 108)

Nas colônias fora da África, o processo foi o mesmo. Como no Brasil, onde os escravizados trazidos tinham diversas origens, mas na colônia desprezavam-se todas as suas particularidades (religião, cultura, etc.) e fabricava-se um só povo, o povo de raça negra.

Entre raça e imagem é estabelecida uma forte conexão. Uma dependência robusta para possibilitar dar um semblante ao falso. A imagem é necessária para dar forma ao pensamento que separa a humanidade entre civilizados e bárbaros, superiores e inferiores, senhores e servos. A imagem é necessária para que seja possível contornar razões contrárias ao disparate. Sobre essa relação imagem e raça, Mbembe afirma que

para que possa operar enquanto afecto, instinto e *speculum*, a raça tem de transformar-se em imagem, forma, superfície, figura e, sobretudo, imaginário. Enquanto estrutura imaginária, escapa às condicionantes do concreto, do sensível e até do finito, participando no sensível, no qual de imediato se manifesta. (2014, p. 65)

Para esta pesquisa a relação entre raça e imagem é fundamental. No caso do cinema, a transformação de raça em imagem acompanhou a evolução das técnicas e também as mudanças no pensamento teórico da própria produção da raça. De forma que a imagem esteve em constante processo de alinhamento com as teorias de produção do racismo, servindo-se delas e alimentando-as. Acompanharemos no capítulo três a produção desta imagem que contribuiu para a subalternização do sujeito negro. E também de uma outra, que é uma imagem de redenção e desconstrução da opressão e da discriminação racial.

A elaboração de uma falsa diferenciação e uma classificação dos humanos entre superiores e inferiores a partir do princípio fabricado de raça foi o que sustentou e justificou a escravidão. E para reverter os efeitos do regime escravocrata os escravizados realizam um apelo à raça como forma de (re)união, sobrevivência e busca da constituição de um povo. Se não unidos por compartilhar a mesma ascendência de determinado território africano, unidos pela sobrevivência ao infortúnio.

Hoje o sentido possível para raça é o de mobilização por reparação, no que diz respeito às raças negra e indígena e por redistribuição dos privilégios concentrados em um grupo, quando se trata da raça branca.

Ao longo da pesquisa, raça terá essas duas definições aqui expostas. Uma, de algo artificial, criada para possibilitar o subjugo de determinados grupos. Outra, da reunião destes grupos sob o signo da resistência para reverter a opressão.

A instrumentalização da raça com fins de obtenção de benefícios para determinado grupo configura o racismo, como veremos a seguir.

1.2 – O racismo

Segundo Guimarães (1995), o racismo no período colonial brasileiro tinha como base de sustentação a ideia de pureza do sangue português e europeu dos colonizadores. A mestiçagem, com o passar dos anos, amplia o espectro cromático da pele dos habitantes do país por meio de relações interraciais consentidas ou não.

A manutenção do racismo no Brasil não se desvincula da construção da ideia da existência de uma democracia racial no país. Anterior à formulação da noção de democracia racial, após a independência, a miscigenação brasileira entrava em choque com a teoria importada do racismo científico¹⁰ europeu, que disseminava ser a raça branca mais civilizada e apta ao progresso que as demais. Teoria esta usada como auto-afirmação de superioridade do branco europeu em diversos aspectos e utilizada como justificativa para o colonialismo e o imperialismo.

Confrontada com a teoria do racismo científico, a miscigenação era prejudicial ao progresso por desvirtuar a raça branca. E, no caso do Brasil, o fato da população ser formada por um grande contingente de afro-pindorâmicos constituía um entrave ao desenvolvimento, segundo adeptos do racismo científico. Schucman (2012) aponta que autores brasileiros como Oliveira Viana, Silvio Romero, Euclides da Cunha, dentre outros, alinharam a miscigenação com o racismo científico, de forma assimilá-la como algo positivo, capaz de promover o branqueamento da população e supostamente o progresso

¹⁰ Para maior detalhamento do racismo científico, ver o capítulo dois de Schucman (2012) e Nascimento (1978), apresenta um compilado de teorias de racismo científico no capítulo “O embranquecimento da raça: uma estratégia de genocídio”.

do país levado a cabo por uma população majoritariamente branca e mestiça de pele clara.

A democracia racial é justificada por seus defensores como resultante da harmonia entre as raças no Brasil, possibilitando a paz social. Porém, o suposto estado harmônico oblitera, esconde e protege os interesses oligárquicos. A teoria da democracia racial fornece a confortável possibilidade à população não-negra de viver no uso de seus privilégios, sem qualquer questionamento sobre a origem destes, ainda que por vezes incapaz de percebê-los, por viver uma vida sob o filtro da branquitude¹¹. Apesar da construção de direitos no Estado democrático se dar por vias legais e não violentas, é possível crer que persiste nas classes mais abastadas, ao longo séculos e até hoje, o medo da revolta dos oprimidos racialmente. Assim, a democracia racial também é útil ao acobertar o estado de exceção ao qual são submetidos os não-brancos no Brasil, da mesma forma que naturaliza privilégios brancos, servindo de argumento para que determinados grupos brancos questionem a luta por direitos, como a luta pelas cotas para negros em universidades, por exemplo.

O Brasil no século XX passava no exterior tinha a imagem de ser um paraíso racial¹². Um país onde diversas etnias conviviam pacificamente sem qualquer aparato de segregação institucional, enquanto que a África do Sul estava sob o *apartheid*¹³ e Estados Unidos na “era Jim Crow¹⁴”. Guimarães aponta que a revogação das “leis Jim Crow” alterou a percepção da discriminação e da segregação racial nos Estados Unidos, que “passaram a ser claramente atribuídas à operação de mecanismos sociais mais sutis — a educação escolar, a seletividade do mercado de trabalho, a pobreza, a organização familiar, etc” (1995, p. 29). Este fato contribuiu para a derrocada no exterior da imagem do Brasil como país sem racismo, pois ressaltou as semelhanças entre o racismo brasileiro e o estadunidense e também aproximou um horizonte comum da luta anti-racista entre os movimentos negros dos dois países. Torna-se mais óbvio que as dificuldades enfrentadas pelo povo não-branco brasileiro não podem ser atribuídas exclusivamente às questões de

11 Conjunto de vantagens inerentes à população branca em virtude do racismo presente nas estruturas sociais. Na página 29 será apresentada uma definição mais abrangente.

12 Sobre o tema ver: DOMINGUES, Petrônio. A visita de um afro-americano ao paraíso racial. *Revista de História*, n. 155, p. 161–181, 2006.

13 O *apartheid* foi um regime de segregação racial oficial implantado por uma minoria branca que cerceou direitos da maioria da população negra da África do Sul.

14 As leis Jim Crow foram implantadas entre 1876 e 1965 nos estados do sul dos Estados Unidos e oficializaram a segregação racial, obrigando escolas, ônibus, trens e outros serviços públicos a possuírem espaços separados para a população negra.

classe e amplia-se a percepção do racismo como um mecanismo incrustado em nossa sociedade, como descrito por Guimarães,

em termos materiais, na ausência de discriminações raciais institucionalizadas, esse tipo de racismo se reproduz pelo jogo contraditório entre, por um lado, uma cidadania definida de modo amplo e garantida por direitos formais, mas, por outro lado, largamente ignorados, não cumpridos e estruturalmente limitados pela pobreza e pela violência policial cotidiana. É pela restrição fátual da cidadania e através da imposição de distâncias sociais criadas por diferenças enormes de renda, de educação (...), que o racismo se perpetua. (1995, p. 42)

Importante ressaltar que o racismo está infiltrado em diversas esferas da vida na forma do racismo estrutural, que pode ser definido como “a prática racista que se encontra inscrita na estrutura social, econômica, histórica e cultural das sociedades ocidentais” (FANON, 1980, p. 83). Estas conceituações são capazes de expor as sutilezas do racismo e atendem às necessidades desta pesquisa de relacionar a discriminação racial com a produção das imagens do povo afro-pindorâmico e dos empecilhos forjados à sua autorrepresentação.

1.3 – Sobre Branquitude

Para Schucman (2012), a branquitude começa a ser construída como um aparato de poder no qual os brancos têm a sua identidade racial como norma e padrão. Assim, demais grupos passam a ser considerados inferiores. A ampliação da análise das questões raciais do sujeito negro para o sujeito branco se inicia com W.E.B. Du Bois e Frantz Fanon. Em seus trabalhos sobre desigualdade racial e racismo, o objeto de estudo era o branco e não mais o negro. A partir desta reversão, torna-se possível incluir o branco dentro das relações raciais, expondo que as desigualdades de oportunidades do grupo negro estão diretamente relacionadas com os privilégios concentrados no grupo branco da população (SCHUCMAN, 2012). A autora apresenta uma definição de branquitude, na qual esta é compreendida como um local social onde

os sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. (SCHUCMAN, 2012, p. 23)

Estudos apontam que a desigualdade racial converte-se em privilégios materiais para brancos, que têm mais facilidade de acesso à saúde, educação, habitação, emprego, herança de bens familiares, dentre outros, o que acaba por constituir uma situação no Brasil na qual, a partir dos indicadores econômicos, brancos viveriam como num país que ocupasse o 44º lugar em IDH e negros habitassem outro que estivesse em 104º lugar (SCHUCMAN, 2012).

Todos esses aspectos econômicos e sociais demonstram que a branquitude é uma forma de poder exercido consciente ou inconscientemente e que cotidianamente opera na manutenção das desigualdades raciais, opressões e privilégios.

Os privilégios oriundos da branquitude podem ser percebidos em questões econômicas do setor audiovisual, por exemplo, as que tangem o acesso aos equipamentos. Veremos no próximo capítulo que no início do século XX as câmeras e projetores eram caras e o acesso a elas bastante restrito. Na segunda metade do século XX os equipamentos ainda tinham preços altos e tinham que ser importados. E vejamos que um suporte financeiro familiar podia ser decisivo para que um indivíduo pudesse adquirir máquinas e ter a possibilidade de fazer obras audiovisuais, como de fato foi, por exemplo, no caso do cineasta Fernando Meirelles e seus parceiros da primeira produtora,

os sócios da Olhar Eletrônico alugaram um amplo apartamento e passaram a morar juntos. Fizeram um apelo aos cofres paternos e importaram uma ilha de edição do Japão. Meses antes, Meirelles comprara uma câmera U-Matic pelo mesmo sistema de subsídio familiar. Esmiuçaram manuais de instrução e aprenderam sozinhos a filmar e montar¹⁵.

Tal apelo aos cofres paternos não encontraria as divisas necessárias se fosse feito por um jovem negro da periferia, que seguiria sem equipamentos importados do exterior. Ainda que o leque de produtos tenha se ampliado e os preços tenham diminuído, a partir do início do século XXI, ainda estão inacessíveis para grande parte da população. O advento das câmeras reflexivas que filmam com qualidade não pode deixar de ser considerada como um dos marcos das revoluções tecnológicas que se ligam ao cinema. Diversas obras foram viabilizadas com estes equipamentos. Mas é importante ressaltar

15 TERRA, Renato. *A terra de Meirelles*. Revista Piauí. Ed. 68, maio, 2012. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-terra-de-meirelles/>>. Acesso em 20 de jul. 2019

que os custos de se produzir um filme são altos e englobam diversos itens, como cenários, figurinos, equipe, etc. De forma que, com veremos também no capítulo três, cineastas negros organizam-se politicamente para que o acesso aos financiamentos para filmes sejam ampliados e democratizados.

1.4 – Pode um subalterno filmar?

Raça, racismo e branquitude relacionam-se com a produção das imagens, desde o período escravocrata, até os dias atuais. Retomando o exemplo da máscara de flandres, Mombaça (2015) afirma que além do uso para impedir que os escravizados ingerissem os produtos das plantações, era um dispositivo de mutismo, uma imposição brutal do silenciamento dos indivíduos negros no regime colonial. Para além do equipamento aplicado à boca, formas de cerceamento como o isolamento nas senzalas, a proibição da alfabetização, dentre outras, constituíam um espectro mais amplo de formas de imposição do silêncio e a

inviabilidade de manifestação da fala negra é a condição por meio da qual o sujeito branco se reproduz. Assim é que, no marco do racismo, o sujeito branco depende da produção arbitrária do sujeito negro como “Outro” silenciado para se constituir, atualizando, a partir do binômio branco/negro, uma série de outras fórmulas binárias tais como bem/mal, certo/errado, humano/inumano, racional/selvagem, nas quais o negro não cessa de ser representado como mal, errado, inumano, selvagem. Dessa maneira, não é jamais o sujeito negro que está em questão, mas as imagens e narrativas dominantes produzidas desde um ponto-de-vista colonial acerca dele. (MOMBAÇA, 2015, p. 1)

As imagens realizadas durante o regime escravocrata sustentavam a produção da raça e faziam (e ainda fazem) circular o olhar branco sobre o sujeito negro. Com o desenvolvimento da fotografia e a reprodutibilidade destas, mais um mercado é aberto para a circulação de corpos negros em benefício da vida e do lucro dos brancos. Estas imagens condensam uma tentativa de produção de provas materiais da superioridade do branco, de normatização da opressão e de produção de uma falsa percepção de uma sociedade sem conflitos e integrada. No século XIX os negros foram fotografados trabalhando nas ruas, nas fazendas e no garimpo, às vezes em simulações de situações

de trabalho em estúdio. A imagem servia de delimitação da objetificação do sujeito – um corpo para o trabalho – e era também um registro da realidade instaurada – um corpo para ser exaurido no trabalho.

Vejam na próxima seção que o conceito de epistemicídio (Carneiro, 2005) e teoria do Contrato Racial (Mills, 2014) são fundamentais para que compreendamos os silenciamentos impostos ao sujeito negro e as estruturas de poder que se organizam para que a população branca tire proveito do racismo.

1.5 – Cinema, literatura e epistemicídio

Apesar dos atores negros participarem de diversas obras nas décadas iniciais do cinema brasileiro, os pioneiros nos cargos de direção e roteiro, entre outros, ainda após a metade do século XX decifravam formas de ultrapassar as barreiras existentes. Era importante assumir esses cargos, pois é aí que se concentram o foco de poder das decisões em torno de um filme. Senna (1979) afirma que o fato do cinema ser um processo industrial e caro, impedia que nessa área se verificassem os avanços que a população negra realizava já em outras áreas, como na música, na dança, na literatura e no teatro.

Maria Firmina dos Reis¹⁶, por exemplo, em 1859, escrevera *Úrsula*, o primeiro romance abolicionista brasileiro (MENDES, 2011). De acordo com Mendes, Reis foi pioneira por dar ao “negro configuração até então negada: a de ser humano privilegiado, portador de sentimentos, memória e alma” (2011, p. 79). Reis apresenta ao leitor personagens negras dotadas de subjetividade, como Susana, que narra o dia de sua captura e início de seu martírio como escravizada, quando

logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se de minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível a sorte me reservava ainda longos combates. (REIS *apud*. MENDES, 2011, p. 82)

¹⁶ Maria Firmina dos Reis, escritora maranhense, nasceu em 11 de outubro de 1825, na capital da província do Maranhão. Filha de uma ex-escravizada. Fundou a primeira escola mista no Maranhão. Além de escritora e poeta, colaborou com diversos jornais.

A obra de Reis não atingiu repercussão nacional e Mendes (2011) credita isto ao fato da autora ser mulher, negra e residir em estado distante da Corte. Virgínia Leone Bicudo¹⁷ também está no rol das autoras cuja obra sofreu tentativas de apagamento por conta do racismo e do machismo no Brasil. Sua tese *Estudo de atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo*, de 1945, foi a primeira defendida no Brasil que abordava questões raciais. Num testemunho das pistas do descaso, a obra original foi encontrada mal armazenada e com mofo, na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), por Janaína Damaceno Gomes (2013).

Gomes (2013) é uma pesquisadora negra que se incumbiu de analisar como é feita a construção do histórico dos intelectuais negros na academia, a partir de trajetórias, histórias de vidas, autobiografias, dentre outros materiais. Gomes (2013) também estranhou o retrato pintado de Bicudo na biblioteca da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, que leva o nome da psicanalista, não conter os traços negros esperados de uma descendente de escravizados. Outro episódio memorável foi a participação de Bicudo no projeto de pesquisa sobre relações raciais financiado pela Unesco. O resultado de seu trabalho, segundo Gomes (2013), consistia numa pesquisa relevante e independente, mas foi publicado como apêndice e a apresentação da publicação de 1955 introduz Florestan Fernandes e Roger Bastide como organizadores. Na segunda edição o trabalho de Bicudo foi suprimido, fato que Fernandes considerou trinta anos depois um lapso editorial (BRAGA, 2016).

Os fatos ocorridos com as produções intelectuais de Maria Firmina dos Reis e Virgínia Leone Bicudo podem ser enquadrados como consequências do epistemicídio (CARNEIRO, 2005). O epistemicídio deve ser entendido como um processo crônico de opressão através do qual sistematicamente o conhecimento do povo subjugado é desconsiderado e anulado. Sueli Carneiro ainda caracteriza-o como um processo contínuo de

produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

17 Foi a primeira mulher a fazer psicanálise na América Latina, a primeira psicanalista do Brasil e também escreveu a primeira tese sobre racismo.

Dessa forma podemos notar que além da desconsideração do conhecimento produzido, uma sociedade opressiva atua no desenvolvimento de meios conscientes para se evitar a produção de novos conhecimentos. Em relação ao cinema, podemos associar o epistemicídio ao longo tempo necessário para que fosse realizado no Brasil o primeiro filme realizado por uma pessoa negra, com temática negra – “Alma no olho” (Zózimo Bulbul, 1973). E também podemos associá-lo ao fato de ser difícil encontrar, por exemplo, o nome de Adélia Sampaio na historiografia do cinema brasileiro, sendo ela a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem¹⁸. “Com preta e pobre é assim! Como o fato de não ter os negativos dos meus curtas, que foram armazenados no Museu de Arte Moderna (MAM) e sumiram¹⁹”. As dificuldades com a preservação do acervo cinematográfico nacional é uma realidade e quanto às obras negras parece haver ainda mais descaso.

A raiz da questão origina-se no período colonial, quando os jesuítas (responsáveis pela educação no Brasil, por indicação da Coroa), amparados por uma bula papal que decretava que os negros não tinham alma, privavam-os de qualquer acesso à educação (CARNEIRO, 2005). Havia medidas legais no Brasil, próximas ao fim da escravidão, que dificultaram ainda mais a situação da população negra, como o decreto 1.331-A, de 17 de fevereiro de 1854, que proibia o acesso à educação para escravizados (SOUZA; SANTOS, 2014). Essa forma de epistemicídio vinculada ao acesso à educação básica é recorrente em regimes racistas, como no caso da exploração imperialista francesa na Costa do Marfim. O sistema educacional francês implantado na colônia a título civilizatório atendia apenas a 4% das crianças em idade escolar, segundo Vautier²⁰, o suficiente para suprir a demanda das empresas coloniais por mão-de-obra local.

E os estratagemas oligárquicos persistem hoje, com medidas como a PEC 55²¹, que atinge diretamente a educação pública brasileira. O neoliberalismo considera a educação um serviço que deve ser disponibilizado àqueles que puderem pagar. Como etapa da aplicação de políticas neoliberais, em meados de 2019, o governo brasileiro, através do Ministério da Educação, apresenta um programa que permitirá investimentos

18 “Amor maldito” (Adélia Sampaio, 1974).

19 Disponível em <<https://www.geledes.org.br/o-racismo-apaga-gente-reescreve-conheca-mulher-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>>. Acesso em 20 jan. 2018.

20 “Africa 50” (Renné Vautier, 1949)

21 A Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 55 estipula o congelamento dos gastos públicos em saúde e educação por vinte anos, a partir de 2017.

privados em universidades públicas, colocando em xeque a autonomia universitária, representando riscos à extensão, com a submissão das pesquisas ao financiamento do mercado, fim das carreiras públicas de servidores federais da educação, dentre outras medidas. O Sindicato dos Trabalhadores nas Instituições Federais de Ensino (SINDIFES) acredita que um dos objetivos do desmonte na educação pública é “reverter a democratização da universidade que permitiu nos últimos quinze anos a entrada de milhares de estudantes de segmentos historicamente excluídos, como pobres, negros, índios, mulheres²²”. A referência temporal é feita às políticas de ampliação de acesso ao ensino público dos grupos citados através de políticas afirmativas criadas durante o governo federal do Partido dos Trabalhadores (2003 a 2016). Percebemos que a produção audiovisual negra foi ampliada pelas políticas afirmativas e que as incertezas que pairam sobre políticas públicas federais para o cinema podem influenciar negativamente a produção da população afro-pindorâmica.

Carneiro (2005) aponta que a dimensão epistemológica é regida pelo Contrato Racial (MILLS, 2014). Assim sendo, pode-se caracterizar como resultado do Contrato Racial toda forma de censura ao cinema e aos intelectuais negros, destruição de cópias de filmes, apagamentos, baixa presença de autores negros nas bibliografias de cursos universitários, baixíssimo número de professores negros na acadêmica, dentre outras mazelas.

Segundo Mills (2014), é importante reconhecer o próprio racismo como um sistema político, que também pode ser considerado como o elemento principal da supremacia branca global – sistema político não nomeado responsável pela construção do mundo moderno tal qual ele se encontra hoje. O sistema é responsável pelos privilégios socioeconômicos e por uma desigual distribuição de riquezas, benefícios, direitos e deveres. O Contrato Racial é um contrato feito entre brancos para perpetuar a dominação. Se o modelo de contrato social difundido representa um ideal de sociedade regida por um governo moral, o Contrato Racial é um mecanismo invisível que opera como pano de fundo da supremacia branca. E Mills (2014) considera importantíssima a exposição deste sistema real, operante e não-ideal, que funciona com base na injustiça, na imoralidade e sob um governo repressivo. De maneira que,

22 “Manifesto em defesa do ensino superior público e gratuito”. Disponível em <<https://sindifes.org.br/manifesto-em-defesa-do-ensino-superior-publico-e-gratuito/>>. Acesso em 24 jun. 2019.

na verdade, nas questões relativas à raça, o Contrato Racial prescreve para seus signatários uma epistemologia invertida, uma epistemologia da ignorância, uma tendência particular de disfunções cognitivas localizadas e globais (que são psicológica e socialmente funcionais), produzindo o resultado irônico de que, em geral, os brancos serão incapazes de compreender o mundo que eles próprios criaram (...). Poderíamos dizer, portanto, como regra geral, que *a interpretação errada, a representação errada, a evasão e o auto-engano nas questões relativas à raça* estão entre os mais generalizados fenômenos mentais dos últimos séculos, uma economia cognitiva e moral psiquicamente necessária para a conquista, civilização e escravização. E esses fenômenos não têm nada de *acidental*: são *prescritos* pelos termos do Contrato Racial, que requer uma certa medida de cegueira e obtusidade estruturadas a fim de estabelecer e manter a sociedade organizada branca. (MILLS *apud* CARNEIRO, 2005, p. 101)

O Contrato Racial é firmado entre sujeitos brancos que tomam não-brancos como os objetos de tal arranjo. Segundo Sueli Carneiro, o “Contrato Racial é um contrato firmado entre iguais, no qual os instituídos como desiguais se inserem como objetos de subjugação, daí ser a violência o seu elemento de sustentação” (2005, p. 48). Violência essa que opera por vias do real, como pudemos constatar nos abusos de poder e mortes realizadas por agentes do Estado durante a intervenção militar de 2018 no estado do Rio de Janeiro. O exército de um governo não eleito pelo voto democrático, mas sim instaurado através de um golpe parlamentar-civil-jurídico-midiático. Exército que pede a volta do tribunal militar dos tempos da ditadura civil-militar de 1964, para que as mortes por ele perpetradas não sejam julgadas na justiça comum. Quem continuará a morrer será a população jovem negra das comunidades por onde circulam os soldados de um Brasil sob efeito do racismo. Violência que opera por canais simbólicos como os da representação do povo negro em “Sinhá Moça” (Osvaldo Sampaio e Tom Payne, 1953), “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976) e “Vazante” (Daniela Thomas, 2017), dando a ver através do cinema as pessoas negras como os objetos de um Contrato Racial que segue moto-contínuo sendo atualizado, aprimorado e tornado mais eficiente.

Sob o risco de nos imobilizarmos em um determinismo de classe, é importante acrescentar o epistemicídio (CARNEIRO, 2005) à constatação de Senna (1979) de que um grande obstáculo econômico impedia a população negra brasileira de realizar seus filmes. Assim, além da afirmação de Senna (1979) que o cinema é uma produção industrial de alto custo, inacessível para a população mais pobre, da qual a maior parte é formada de negros, somam-se os diversos meios de opressão que serão apresentados no capítulo três: a reificação do negro durante e após o fim do regime escravista, a abolição

sem compensação, os estudos e as representações do negro como eterno escravo, as teorias e ações de branqueamento da população brasileira, os discursos racistas contra a aparição de negros nos primeiros filmes brasileiros, a destruição de cópias de filmes sobre a população afro-brasileira e a censura do Estado sobre filmes de realizadores negros ou com temáticas relativas a este segmento da população brasileira.

De acordo com Senna (1979), o impedimento econômico restringia a produção do cinema brasileiro a membros de classe média majoritariamente branca, que se tornavam também os consumidores dos filmes. Sob a perspectiva do epistemicídio acrescenta-se a este debate a interdição da maior parte das tentativas de se retratar a resistência da população negra desde o período escravocrata até o enfrentamento do racismo nos dias de hoje. E no caso do cinema, a pesquisa se aprofundará nessas interdições raciais no capítulo três.

Vejam, táticas semelhantes de obliteração do potencial insurgente do povo negro continuam sendo aplicadas. Como pelo exemplo de um diretor de uma novela da Rede Globo, que relata²³ uma cena na qual uma patroa tenta convencer sua empregada a participar de um esquema de corrupção, mediante ameaça de demití-la. O diretor afirma que o roteiro da novela indicava uma reação amedrontada e passiva da funcionária e, durante o ensaio da cena com a atriz, resolveu alterar a sequência, de forma que a personagem fosse mais consciente de seus direitos, – e lembra que inclusive na época discutia-se nacionalmente a PEC das domésticas²⁴. Apesar de não poder evitar sua demissão, a personagem da empregada doméstica demonstraria que tinha ciência do abuso de poder e assédio de sua contratante.

O diretor afirma que gravou a cena com esse pequeno incremento insurgente, porém uma ordem de escalões superiores da emissora vetou a veiculação tal qual. Alegaram que a expectativa em relação à personagem da empregada era a de uma pessoa dócil e citaram Tia Nastácia, de Monteiro Lobato, como uma possível referência. Apesar do diretor supor não haver má intenção de seus superiores, que o veto seria um desdobramento do racismo estrutural do país, do qual todos os brancos recebem

23 Disponível em <<https://www.facebook.com/semanafestival/videos/1194865050613413>>. Acesso em 20 mar. 2018.

24 Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 66/2012 que regulamenta e organiza os direitos de trabalhadores domésticos, que garantiu entre outros a jornada de 44 horas semanais, direito a hora extra e outros benefícios.

influência, devemos discordar. Um espectador resistente²⁵ não aceita que o imaginário popular seja moldado por inferências de que a população negra é passiva e resignada.

O relato citado é uma das raras oportunidades em que podemos tomar conhecimento explicitamente dos mecanismos de propagação do racismo na televisão brasileira, principalmente de sua sutileza, ao trabalhar a construção da personagem negra inculcando-lhe subalternidade. A Rede Globo é uma grande corporação, com uma concentração de poder capaz de influenciar os rumos da política nacional. Segundo um de seus proprietários, é uma empresa familiar em sua terceira geração, que “investe hoje para construir o futuro que queremos²⁶”. Para a construção deste futuro almejado toda e qualquer forma de empoderamento das classes mais baixas em suas produções televisivas ficcionais e jornalísticas deve ser evitada.

É sintomático também que um dos diretores de jornalismo da emissora citada tenha escrito um livro (KAMEL, 2006) negando que exista racismo no Brasil e inclusive usando uma das novelas para fazer *merchandising* da obra (FIG. 2), num tempo em que ainda se luta para desconstruir o mito da democracia racial, tal fato é uma afronta ao movimento negro e aos brancos anti-racistas.

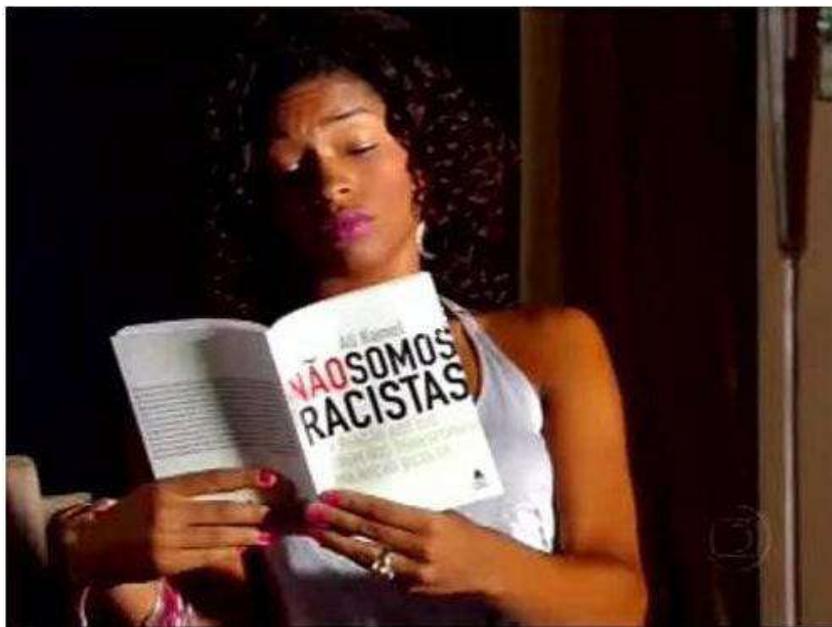


FIGURA 2 – Atriz Juliana Alves, novela “Duas caras”, Rede Globo, capítulo 140

25 A noção de espectador resistente foi elaborada por Manthia Diawara e diz respeito ao espectador que nega as representações racistas no cinema e é capaz de escapar às armadilhas coloniais dos filmes. Veja uma aplicação detalhada do conceito na página 126.

26 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wm6hgKNMBSU>>. Acesso em 20 jun. 2018.

Um dos pontos centrais do livro é a crítica às políticas de cota de ingresso à universidade para negros, afirmando que são desnecessárias, que bastaria investir no ensino médio e fundamental público de qualidade. A própria crítica às cotas contém manifesto um desejo de que pessoas pretas e pardas não alcancem a universidade, pelo menos não por enquanto. Pode explicitar uma hipótese também, de que a população negra acesse a universidade um dia, quando a educação pública de qualidade (a ser implantada não se sabe quando) permitirá que negros e pardos possam competir em igualdade de condições com alunos brancos oriundos de escolas particulares em exames de admissão universitária. Tal desejo oculta um outro, que contém a essência racista do pensamento anti-cotas: quanto menos negros acessarem a universidade, menos concorrentes os brancos e seus descendentes terão em suas profissões e maior será a população com baixo nível educacional, para a qual se destinam as vagas de trabalho que requerem menor escolaridade, como por exemplo, empregada doméstica na casa de brancos com nível superior completo.

Sobre o pensamento de Kamel (2006), Miranda-Ribeiro (2006) conclui que ser favorável ao investimento em educação básica não impede que o sujeito seja a favor das cotas. Pois estas, num prazo curto, visam corrigir distorções graves no sistema educacional que conduzem ao ensino superior majoritariamente pessoas brancas originárias do ensino particular, principalmente nas melhores universidades que geralmente são as públicas. Assim, um espectador resistente constata que o *merchandising* feito na novela do livro *Não somos racistas* (KAMEL, 2006), assim como o próprio livro, constituem as tentativas de fazer permanecer, em anacronismo, a ideologia da democracia racial.

De acordo com Diawara²⁷, comumente as personagens negras são criadas para o deleite dos espectadores brancos. A reprodução *ad infinitum* de brancos oprimindo negros numa contínua efetivação do Contrato Racial, reforça o lugar do negro como subalterno passível de ser dominado, resultando na manutenção dos privilégios da supremacia branca (MILLS, 2014). A cineasta negra Viviane Ferreira conclui que há motivações para a existência de obras audiovisuais que não oferecem uma representatividade desejada do povo negro, uma vez que

27 O Espectador Negro – Questões acerca da Identificação e Resistência de Manthia Diawara; trad. Heitor Augusto. Disponível em <<https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/>>. Acesso em 20 mar. 2018.

quem faz um cinema pautado por uma narrativa besteiro ou por uma narrativa excludente, sabe porque tá fazendo. Sabe que politicamente para esse grupo social, é importante produzir obras e narrativas que sejam excludentes. Do lugar que estou, da perspectiva em que estou, se o corpo negro que sou em trânsito no mundo, não me permite reforçar uma possibilidade de construir cinematograficamente de uma perspectiva excludente. Então eu aviso logo: a minha arte é política²⁸.

A produção de obras excludentes é realizada de forma deliberada, como uma política de produção da desigualdade. Como afirma Ferreira²⁹, por ser sua arte política, leva adiante um projeto de enfrentamento ao outro que atenta contra a população negra.

Dos bastidores da maior emissora de tevê do Brasil podem ser diagnosticadas mais demonstrações do racismo institucional. A diretora Larissa Fulana de Tal relata que na ocasião da apresentação, nos estúdios da Rede Globo, de seu curta realizado a partir de um edital do Canal Futura, entre os vinte realizadores selecionados, havia apenas duas pessoas negras. E seu filme era o único que discutia questões raciais. Ela foi advertida por um diretor da empresa que seu filme continha um discurso vitimista e que o cinema não devia ser usado para tratar problemas da família dela. De Tal ressalta que situações como esta deixam claro “que o negro falando de negro ainda é ilegítimo” (MONTEIRO, 2017, p. 193).

Para Mbembe (2018a), o fazer artístico dos descendentes de escravizados pode ser considerado a última fronteira na defesa contra o poder colonial, uma forma de afirmação da vida perante a morte e de se abandonar o mundo tal qual ele é e seguir rumo a um novo mundo. O autor considera que a função principal da arte nunca foi o simples espelhamento do mundo, mas sim a constituição de atalhos e desvios que possibilitassem a chegada ao seu duplo – um mundo livre, fazendo surgir no tempo de uma obra outra vida possível. O corpo é um foco que concentra diversas potências vitais, promove fluxos de poder e é

o símbolo por excelência da dívida constitutiva de toda comunidade humana, dívida esta que herdamos involuntariamente e que nunca podemos saldar totalmente. A questão da dívida é outro nome para a vida. Isso ocorre porque o objeto central da criação artística, ou mais exatamente o espírito de sua matéria, sempre foi a crítica da vida e a mediação das funções que resistem à morte. Cabe ainda precisar que nunca se tratou de uma crítica da vida no abstrato, mas sempre de uma meditação sobre as condições que fazem da luta para estar vivo, manter-se em vida, sobreviver, em suma, levar uma vida humana, a questão estética – e portanto política – por excelência. (MBEMBE, 2018a, p. 300)

28 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MOJ3nJPSW9A&t=205s>>. Acesso em 20 mar. 2018.

29 Ibid.

Sucedde de ser o cinema uma das artes empenhada no combate pela vida, enfrentando a política de morte, abatendo a cada geração os encargos da dívida, reduzindo-a, contra as apostas dos que trabalham por aumentá-la. Ainda para Mbembe (2018a), a arte, assim como a religiosidade dos descendentes de escravizados, sempre foi a metáfora de um tempo futuro em construção por forças latentes, postas novamente em curso pela própria arte. O autor refuta classificar tal arte como tradicional. Mbembe a define como uma “arte por excelência do sacrilégio, do sacrifício e do dispêndio. (...) É esse suplemento tão utópico e metafísico quanto estético que uma crítica radical da raça poderia oferecer a democracia” (2018a, p. 301). Poderíamos chamá-la vanguarda, na medida em que sempre está a demonstrar a estrutura social mantida em prejuízo de grande parte da sociedade.

Vejamos como se dão as primeiras representações de pessoas negras no início do século XX, por um fotógrafo negro na posse de seus equipamentos fotográficos. Vejamos como cada uma das fotos alarga um pouco mais o caminho para uma representação digna.

1.6 – Ezelino e o controle do obturador

Um dos primeiros fotógrafos negros brasileiros foi José Ezelino da Costa, nascido em 1889 e filho de Bertuleza Maria da Conceição – ex-escravizada. Segundo Almeida (2017)³⁰, familiares de Ezelino acreditam que sua primeira câmera fotográfica tenha sido presente de um vizinho e que ele tenha aprendido a fotografar sozinho. Anualmente ia a

30 Importante a iniciativa de Almeida (2017) em publicar o livro com as fotos de Ezelino e também organizar uma exposição fotográfica homônima em setembro de 2017 em Natal - RN, divulgando o trabalho de um fotógrafo negro pioneiro do século XIX no sertão majoritariamente branco coronelista do Rio Grande do Norte. A autora afirma que “os negros já haviam conquistado seu lugar na sociedade, porém, tudo ainda era muito recente e ele teve o pioneirismo de experimentar a estética aristocrática na pele negra” (ALMEIDA, 2017, p. 97). Convém fazer-se notar que negros profissionais liberais como Ezelino eram minoria. A maioria da população negra ex-escravizada estava abandonada à sua própria sorte, sofrendo preconceitos e sendo preterida como mão de obra em razão do racismo, que entre outras políticas excludentes, promovia o incentivo à imigração de trabalhadores europeus brancos para o Brasil. Sendo que até os dias atuais os afro-descendentes ainda estão em desvantagem social e econômica decorrente da escravidão. A afirmação de Almeida (2017) de que o povo negro ex-escravizado havia se estabilizado social e economicamente reverbera o mito da democracia racial, bastante combatido pelo movimento negro. Quanto ao pioneirismo de Ezelino destacado na obra (ALMEIDA, 2017), convém ressaltar que já algumas décadas antes dele iniciar seus trabalhos, alguns negros livres já possuíam fotografias em trajes associados a camada rica da sociedade, numa possível busca de aceitação social (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 215).

Recife e ao Rio de Janeiro se atualizar e comprar equipamentos e produtos químicos para revelação.

As fotografias como as dos familiares (FIG. 3-6) de Ezelino, assim como as de negros livres das décadas anteriores à abolição, ligam-se ao nome do retratado, rompendo com a coisificação do ser humano em sua representação. Deixam de ser mercadoria comercializável (cartões-postais) e adquirem um valor de uso familiar e social. As fotografias de Ezelino elaboram uma política do corpo negro em cena que atua para anular a produção da raça enquanto subsídio da opressão a partir das imagens.



FIGURA 3 – Ezelino
Fonte: ALMEIDA, 2017, p. 19



FIGURA 4 – Maria de Lourdes (sobrinha)
Fonte: ALMEIDA, 2017, p. 44



FIGURA 5 – Ana das Dores (sobrinha)
Fonte: ALMEIDA, 2017, p. 46



FIGURA 6 – Ana das Dores (sobrinha)
Fonte: ALMEIDA, 2017, p. 49

O trabalho de fotógrafos pioneiros como Ezelino foi o de descolonização da câmara. Assim como a tomada dos veículos automotores coloniais, que de opressores passam a servir ao povo moçambicano na pós-independência, como podemos acessar nesse registro poético de Magaia, intitulado “Nós descolonizamos o Land Rover”:

Já não é carro cobrador de impostos
Nós descolonizámo-lo
Já não é terror quando entra na povoação
(...)
É experiente este carro britânico
Seguro aliado do chicote explorador.
Mas nós descolonizámo-lo.
No matope e no areal
Sua tracção às quatro rodas
Garante chegada às machambas mais distantes
Às cooperativas dos camponeses.
Entra na aldeia e no centro piloto
Ruge militante nas mãos seguras do condutor

Obedece fiel a todas as manobras
Mesmo incompleto por falta de peças.
- Descolonizámos o Land-Rover
(...)
Com nossa luta
Transformámos em amigo este inimigo.
Nós, descolonizadores
Libertámos o Land-Rover
Porque também ficou independente, afinal
Transformaram-se os objectivos que servia
E hoje é militante mecânico
(...)
(2003, p. 234)

A câmara e o *Land Rover*³¹, equipamentos e armas coloniais que passam a ser usadas com outras finalidades. O jipe inglês com o colonizador ao volante trazia cobrança de impostos, medo, estupro e morte às aldeias. Agora participa da reconstrução do território e da vida. As máquinas fotográficas que apresentavam ao mundo a exploração como norma e endossavam a interdição da existência, ao serem assumidas também por mãos negras passam gradualmente a atender a uma reestruturação do regime das imagens. Essa reestruturação está em curso e acompanharemos ao longo da pesquisa como ela vem se processando no cinema.

1.7 – A memória e os levantes

O período escravocrata no Brasil (séc. XVI a XIX) deve ser visto como um longo período de luta por (re)obtenção da liberdade. O desejo de liberdade acompanhou a população negra de forma intensa durante a escravidão.

Uma das inúmeras estratégias criadas pelos escravocratas para a manutenção do regime foi a utilização de imagens para a construção do ideário de raça, que naturalizava

31 Veículo 4x4 de fabricação inglesa.

a escravidão na sociedade e, conseqüentemente, colaborava para anestesiar potenciais sentimentos populares de sujeitos livres contra a exploração. Os produtores dessas imagens estavam a serviço dos brancos que administravam a escravidão e com ela se enriqueciam. O povo negro era retratado como um povo passivo, inferior e naturalmente escravizável. As imagens eram amparadas fortemente por um discurso científico e religioso que abonava a escravidão.

A atuação de abolicionistas que, sozinhos ou em grupo, promoviam através do debate político ou de ações diretas, um movimento de libertação dos escravizados, representava uma exceção. Então, excluindo esse setor da sociedade branca e livre do período, sempre coube somente aos negros a manutenção do desejo de liberdade e a efetivação do mesmo. A resistência à escravidão foi além do manter-se vivo e desencadeou diversos levantes no Brasil, como a revolta de Cachoeira (1814), a insurreição da Vila de São Mateus (1822), a Insurreição de 1830, além de inúmeros quilombos por todo o território (MOURA, 1988). Os levantes são a externalização em gesto da interioridade humana. E a inquestionável não-aceitação da escravidão por suas vítimas é provada pelas incontáveis materializações de suas revoltas.

Sem os meios para produção de desenhos, gravuras ou fotografias, as sublevações dos escravizados atravessaram séculos geralmente em narrativas orais. Gradualmente essas narrativas chegam e chegarão ao cinema e se converterão nas imagens que ainda estão por se formar na memória – imagens da resistência e das sublevações contra a escravidão, o racismo e os privilégios daqueles que da discriminação se beneficiam. Escavar e revolver o passado, sublinhando que

desobstruir nossos terrenos da atualidade pressupõe exatamente esclarecer, *descobrir certo passado* que o estado presente gostaria de manter prisioneiro, desconhecido, enterrado, inativo. Em resumo, nos levantes, *a memória se inflama*: ela consome o presente e, com ele, certo passado, mas descobre também a chama de uma memória mais profunda, oculta sob cinzas. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 309)

Didi-Huberman, investigando o que leva as pessoas a participarem de um levante, elabora a hipótese de que é “a força de nossas memórias quando se inflamam junto às memórias de nossos desejos – imagens que se encarregam de inflamar nossos desejos a partir de nossa memória, memórias nos vazios de nossos desejos” (2017, p. 296). Destaca-se o papel fundamental das imagens nos processos de ativação dos desejos e

das memórias e seu potencial de ativar graus de insurgências variados. E sem dúvida, a repressão à produção destas imagens ocorre ao longo da história justamente por conta deste potencial. A partir dessa importância das imagens podemos destacar três pontos que serão investigados detalhadamente nesta pesquisa.

Primeiro, levando-se em conta que o cinema negro brasileiro tem como primeira grande referência³² o curta-metragem “Alma no olho” (Zózimo Bulbul, 1973), o que teria dificultado a aparição de uma obra como esta, por mais de setenta anos após a invenção do cinema? Como se articulou o poder branco para cercear as produções de realizadores negros, ao mesmo tempo em que tal poder se concentrava na produção de imagens que tratavam de eternizar a subalternidade?

Segundo ponto é que as imagens do cinema negro estão sendo produzidas desde a segunda metade do século XX e movimentam o fole que atíça o braseiro da memória e os desejos de liberdade. A pesquisa explora as interdições destas imagens e a construção da possibilidade de sua realização. Imagens potentes capazes de inflamar não só o desejo de libertação da população negra, mas também da população não-negra, quando ambas se veem confrontadas com avanços do neoliberalismo, como uma das formas capitalistas contemporâneas de exploração.

Terceiro ponto, a pesquisa traz para o primeiro plano o cinema das reterritorializações. O cinema de reobtenção de territórios a partir de desterritorializações forçadas. O foco será no cinema dos quilombos e das ocupações urbanas, sem poder deixar de mencionar o cinema indígena e o da reforma agrária. Ambas produções podem ser concebidas como tributárias das operações de liberação do cinema promovidas pelo cinema negro.

De forma geral interessa à pesquisa como as imagens cinematográficas podem colaborar para reverter variadas formas de opressão. Nesse sentido é importante convocar Mbembe (2018a,b) e seu pensamento acerca da produção da opressão racial.

32 Ver Janaína Oliveira em “O negro no cinema – Diálogos Ausentes, 2016”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JY7CrzJ5LI>> Acesso em 20 jan. 2018.

1.8 – Razão negra e devir-negro – um início para o percurso

A análise das imagens das lutas contemporâneas no audiovisual nesta pesquisa tem como uma de suas bases a biopolítica e a atualização de noções biopolíticas em sua interface com raça, elaboradas por Mbembe (2018a). No segundo capítulo, intitulado “Razão negra e devir-negro: do Brasil Colônia ao contemporâneo”, é proposta inicialmente a análise de algumas características específicas da escravidão indígena e negra no Brasil a partir do quadro teórico oferecido por Mbembe (2018a), que dentre outras colocações fundadoras, considera que a escravidão foi uma das primeiras manifestações da biopolítica no mundo. Será feita uma aproximação da teoria do filósofo camaronês com o contexto brasileiro da opressão racial, que se iniciou no Brasil Colônia, não cessou com a abolição da escravatura e persiste até os dias de hoje.

Esta pesquisa traz os capítulos três e quatro com as imagens no centro das investigações, concentrando-se em duas formas de produções específicas. Em primeiro lugar o cinema dos afro-pindorâmicos, cuja análise implica em um retorno temporal, que se dá através da aproximação com a produção imagética do período escravocrata anterior à invenção do próprio cinema. A sustentação teórica dessa análise se encontra inicialmente no campo da biopolítica e se expande no conceito de devir-negro do mundo (MBEMBE, 2018a). Dessa maneira, analisarei as formas de controle dos sujeitos escravizados, estendidas também às suas imagens fotográficas, regidas por normas coloniais. A análise do poder senhorial sobre os corpos afro-pindorâmicos fornece a base para a compreensão da extensão de tal poder também às imagens desses corpos. Assim como também é investigada a detenção do poder de produção e circulação dessas imagens pelo grupo branco da população. Importante preâmbulo para nos aproximarmos posteriormente do cinema e, conseqüentemente, da batalha travada pela majoritária parcela da população brasileira pelo direito de produzir suas imagens. E a obstinação da busca da liberdade ao longo dos séculos de escravidão é uma força, uma potência de vida que pode ser identificada no árduo trabalho desenvolvido pelos autores negros na obtenção do direito à autorrepresentação através das imagens.

Os estudos de Mbembe (2018a,b) sobre a razão negra no mundo trazem nova perspectiva sobre a biopolítica ao incluir raça como elemento central para compreensão do modo operatório da dominação colonial. Tal dominação se inicia com a expansão

européia do século XV, do tráfico negreiro a partir do século XVI e é atualizada constantemente, ao ponto de Mbembe (2018a) creditar a uma contemporânea versão desta dominação o surgimento de uma classe mundial de explorados pelo capitalismo. Exploração cujas características remontam à escravidão negra, de forma que Mbembe (2018a) chama de devir-negro do mundo a expansão contemporânea do precariado, dos campos de refugiados, dos povos em migrações intermináveis, dentre outros. O autor trata também de explicitar que sempre houve resistência à dominação e que o senso de preservação da vida e não sujeição que impulsionou ações libertárias pode ser a chave da resistência anti-neoliberal contemporânea. Esse retorno, ou melhor, continuidade de uma luta que nunca estacionou, é a outra forma possível para o devir-negro do mundo (Mbembe, 2018a).

A escravidão, justificada a partir de elementos religiosos, políticos, antropológicos e sociais, foi a base acumulativa que forneceu os caminhos para a modernidade. A produção imagética colonial colaborou com o fortalecimento do racismo e a representação pelos europeus dos povos oprimidos era feita de forma a ratificar a exploração, que se apresentava como um processo bom e civilizador, necessário e redentorista. A retomada pelo povo negro e indígena da autonomia sobre a produção de suas próprias imagens corre junto com a retomada da própria vida. Todas as formas de resistência e tentativa, com sucesso ou não, de assumir o controle sobre o próprio destino, realizadas pelos afro-pindorâmicos, foram essenciais para a sobrevivência de seus descendentes. E a mesma gana dos antigos em ultrapassar a mera sobrevivência e abrir as possibilidades para se atingir a plenitude do sujeito é notada nas movimentações daqueles que pretendem realizar, e realizam, suas imagens.

No período pós-abolição será analisada a possibilidade da cisão entre o biopoder – que se tornava visível na estrutura tráfico-senhor-senzala, e a biopolítica – que se aprimora para prosseguir com a dominação dos corpos negros, agora livres. Entraves postos ao acesso à educação, à terra, ao trabalho, dentre outras formas de rebaixamento e controle sobre o indivíduo, demonstravam que o Estado brasileiro não apenas negava qualquer espécie de reparação, quanto também seguia punindo os libertos do cativo. Com o surgimento do cinema, as dinâmicas de produção da subalternidade se embrenham também na nova técnica.

Mas o cinema se apresenta também como aliado na produção do que Mbembe (2018a) chama de segundo texto da razão negra. Uma escrita imaginativa e performática, aliada no trabalho contemporâneo da constituição da memória do povo negro, da produção de seu arquivo. O cinema está ao lado de uma produção intelectual agregadora, constituinte de um povo. O capítulo três nos trará os vetores de força que tentam por um lado domar o cinema e por outro, com igual ou maior intensidade, amplificar sua força restauradora.

1.9 – Cinema brasileiro realizado por pessoas negras

Acompanho nesta pesquisa a conquista, ainda que parcialmente, do direito pela população negra à sua autorrepresentação no cinema após décadas de tentativas até o surgimento dos primeiros filmes realizados por diretores negros. O empenho pela autorrepresentação persiste até os dias de hoje e permite que o cinema negro seja diagnosticado como um desdobrar do próprio movimento negro, ao mesmo tempo em que é um catalisador da luta deste movimento (SOUZA, 2014).

Pretendo contribuir com pesquisas já realizadas que esclarecem a instrumentalização do cinema na manutenção da segregação racial no país e os entraves postos à produção audiovisual pela população negra – como Araújo (2006), Carvalho (2003), Carvalho e Domingues (2017) e Nascimento (1976).

A investigação retroage ao período anterior à invenção do próprio cinema, uma vez que a análise da representação da população negra na fotografia do século XIX e início do XX é fundamental para a compreensão da dimensão da luta empenhada ao longo de décadas por representatividade.

Na análise das fotografias de escravizados do século XIX evocaremos o conceito de exigência, formulado por Agamben (2015). A exigência se relaciona a uma demanda do fotografado encrustada na imagem e que coloca o observador diante da necessidade de tomada de ação de restituição do nome do fotografado. Nome deve ser entendido num contexto amplo de trajetória do sujeito, da sua identidade, sua geografia e do período histórico. A resposta a esta interjeição pode ser percebida na produção do cinema negro, das primeiras obras às contemporâneas, como veremos ao longo do capítulo três. Esse gesto de retorno a estas imagens tem como uma de suas funções a descolonização das

imagens já produzidas e das que ainda serão realizadas, neutralizando a opressão que elas ajudavam a operar e se tornando aliadas na produção da liberdade.

Investigar a representatividade do sujeito negro na imagem fotográfica do Brasil Império compreende um movimento entre passado e presente e estabelece uma conexão entre a transição da fotografia para o cinema, que coincide com a abolição e consequente liberdade dos escravizados. Uma tentativa de reversão do ponto de vista que torna natural a opressão racial do período escravocrata, de sua manutenção no pós-abolição e suas implicações no contemporâneo – alternar o ponto de vista do colonizador para o do colonizado. Nessa inversão de perspectiva desmontam-se os mecanismos de dominação e principalmente, torna-se possível o exame dos dispositivos de resistência. O racismo deve ser compreendido como parte do poder que tenta manter estanque o potencial de autorrepresentação da população negra brasileira e precisa ser contraposto a um outro poder crescente que atua pela produção e difusão das imagens deste grupo e é possuído, principalmente, por ele próprio.

Como afirmam Carneiro e Kossoy (1994), a maioria das gravuras produzidas antes da chegada das máquinas fotográficas eram carregadas com o olhar preconceituoso dos artistas europeus, que em seus relatos classificavam as manifestações dos negros como exóticas, primitivas e excêntricas, em comparação com suas próprias manifestações tidas como civilizadas. Os autores ressaltam o risco de que esses registros das danças, cantorias, festividades e do cotidiano possam transmitir a ideia de uma convivência harmônica, de uma escravidão sem a penúria total dos escravizados (CARNEIRO; KOSSOY, 1994, p. 149). Há um número representativo de gravuras das rebeliões e dos levantes dos escravizados, da sua insubmissão à escravidão? É uma pesquisa importante a ser feita. Aparentemente são raras. Mas a possível inexistência de tais imagens ou a pequena quantidade produzida justifica-se pelo uso da imagem como instrumento de afirmação da dominação racial, uma vez que gravuras de brancos castigando negros, negros carregando brancos em liteiras, o negro como eterno trabalhador sem direito ao descanso, dentre outras, são os motivos mais encontrados nos trabalhos de Debret e Rugendas, por exemplo.

E a propósito, como veremos no capítulo três, tais obras ainda são utilizadas sem um olhar crítico, como referências do período colonial para a produção de obras cinematográficas contemporâneas. Fato que renova a intenção da produção destas

imagens em serem agentes da leniência da escravidão no Brasil. Dessa forma, ao passo que uns filmes são empenhados como obras capazes de questionar a estrutura racializada da sociedade brasileira, outros repetem faltas já detectadas em outros filmes.

1.10 – Dois pioneiros na análise de cinema e raça – Neves (1968) e Senna (1979)

Carvalho e Domingues (2017) consideram os trabalhos de Neves (1968) e Senna (1979) como obras pioneiras nos estudos de raça no cinema brasileiro. São dois textos importantes nesta pesquisa e compartilham conosco um primeiro olhar sobre o cinema e raça, destacando as primeiras representações da população negra no cinema, as dificuldades e o empenho pela autorrepresentação e as lacunas contidas nos filmes que possuíam assuntos raciais dirigidos por brancos. Neves (1968) apresentou em uma das mesas de debates da *V Resenha do Cinema Latino-Americano*, em 1965 na Itália, a tese intitulada *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*, mesmo evento no qual Glauber Rocha apresentou o manifesto *Uma estética da Fome*. Neves (1968) afirma que filmes de autor negro até o momento eram inexistentes no Brasil. Já o cinema de assunto negro poderia ser analisado através de três perspectivas: filmes de caráter comercial que exploram a temática de forma racista com bases no exotismo; como elemento fundamental para um cinema de autor digno, ancorado em pesquisas sobre cultura brasileira; e filmes cuja a temática negra surja de forma casual.

Neves apresenta-se como o primeiro autor a tratar de questões ligadas à população negra e cinema e se refere ao trabalho como um “estudo de fenomenologia do cinema negro no Brasil” (1968, p. 76). O autor acredita que o cinema no Brasil possui tradição anti-racista, mas que havia setores racistas na crítica que, sob justificativa de busca da universalidade, trabalhavam contra um cinema que desse conta da representação do povo brasileiro. Neves (1968) também cita a Companhia Cinematográfica Vera Cruz como um marco negativo na história da cinematografia brasileira.

Em relação ao debate sobre representatividade negra suscitado pelo filme “Vazante” (Daniela Thomas, 2017), espero poder contribuir colocando o filme em perspectiva com as obras “Sinhá moça” (Oswaldo Sampaio e Tom Payne, 1953) e “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976), que sofreram críticas semelhantes em períodos distintos da

história. Tal aproximação nos permitirá detectar no cinema brasileiro retornos cíclicos a uma representação insatisfatória da população negra nos filmes realizados por diretores brancos. Analisar a repetição de falhas é importante para evitá-las futuramente. Para tanto, será evocado o conceito de brancura de concepção (NEVES, 1968), que atesta de forma não pejorativa a dificuldade de autores brancos lidarem com questões raciais. Veremos também que a noção de espectador resistente, elaborada por Diawara³³, é fundamental nas análises de filmes que abordem questões raciais, pois permite que o espectador se livre das armadilhas racistas de uma obra audiovisual. Veremos que a produção intelectual negra forneceu novos conceitos, como lugar de fala (RIBEIRO, 2018) e fragilidade branca³⁴, úteis na aplicação aos debates raciais suscitados pelos filmes citados e capazes de confrontar e desconstruir, por exemplo, a noção de patrulha ideológica (ADAMATI, 2016).

O distanciamento histórico me permitiu fazer alguns apontamentos sobre “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960), o primeiro filme a abordar o surgimento de um quilombo. Embora revolucionário para a época e exaltado merecidamente por diversos críticos do período, possui alguns lapsos de direção e roteiro. O exame minucioso deste filme se atualiza na medida em que as análises sobre as relações raciais se aprimoram e nos fornecem novos conceitos como branquitude (BENTO, 2002) ou interseccionalidade (HIRATA, 2014) e (RIBEIRO, 2016). A pesquisa reafirmará a importância de “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960) e colocará sua análise em contato com novas teorias sobre a opressão.

A produção audiovisual da população negra, assim como a da indígena, está em processo de descolonização e de tomada de pulso sobre seu destino. Estudar os entraves à sua existência, desde os primeiros filmes realizados no Brasil, auxilia o entendimento dos mecanismos de produção do racismo, que tanto utilizaram o cinema como forma de fortalecer a desigualdade racial como dificultaram drasticamente o acesso da população negra aos meios de produção audiovisual. Impedindo dessa forma a autorrepresentação destes povos por longas décadas.

A pesquisa realizada no terceiro capítulo exigiu um retorno ao início do século XX e traz as análises de Stam (2007), Tomain (2012), Carvalho (2003) e Autran (2001) sobre o

33 Disponível em <<https://ursodelata.com/2017/11/14/vazante-uma-abjecao-atualizada/>> Acessado em 20 fev. 2018.

34 Disponível em <<https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>> Acessado em 20 fev. 2018.

racismo presente em *Cinearte*, uma das principais revistas sobre cinema do Brasil de meados da década de 1920 ao início da década de 1940. Tive a chance de seguir o trabalho desempenhado por eles e realizar alguns acréscimos apresentando conexões entre o racismo na produção e na crítica cinematográfica, ligando isso às influências do Estado no cinema – que atuava colaborando para fortalecer a ideologia branca através da censura e da violência policial.

Por que importa nessa pesquisa o cinema negro? Por que não tratá-lo junto com todo cinema? Como simplesmente cinema? Sendo um cinema em constituição, como veremos pela linha cronológica que outros já desenharam e que nesta pesquisa tenta-se ampliar, é necessário falar especificamente sobre este cinema historicamente interdito, mas firme em seu propósito de constituição e revolução. É importante nos determos sobre essa potente e resistente afronta ao poder através das imagens. Toda pesquisa é um ato político. Enquanto todo preconceito não for dissipado, ser alheio à luta contra o preconceito é ser preconceituoso. Delegar apenas às pessoas negras o imperativo da luta contra o racismo, é ser também racista.

O audiovisual produzido por realizadores negros pavimenta-se numa longa estrada de resistência e pensar este cinema é revolver camadas históricas de apagamentos sistemáticos. O que nos leva a poder afirmar que o cinema está incluso entre as produções intelectuais vítimas do epistemicídio. O primeiro provável caso de censura relativo ao cinema no Brasil foi a destruição do filme “A vida do cabo João Cândido” (Carlos Lambertini, 1912). Há registros de apreensão e destruição de filmes no início do século XX apenas pelo fato deles trazerem personagens negros e durante a ditadura civil-militar de 1964 questões raciais geravam problemas com a censura e obras como “Alma no olho” (Zózimo Bulbul, 1973) foram proibidas. Em 2012, o primeiro edital afirmativo de cinema voltado aos realizadores negros foi judicialmente cancelado após a divulgação do resultado. A lista dos cem melhores filmes brasileiros eleitos pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), não contém diretores afro-pindorâmicos. Perante tais fatos, o capítulo três pretende analisar elementos que nos guiam à constatação de que historicamente o cinema negro vem sendo rejeitado, ignorado, destruído e vítima de mecanismos que tentam impedir a sua realização.

O cinema negro é um cinema da constituição de um povo. Primeiramente, do próprio povo negro. E, concomitantemente, junto com outros cinemas, constituinte do

povo brasileiro. As senzalas aprisionavam uma energia potencial criadora enorme, mantida sob controle pelos brancos detentores do poder, através de extrema violência, numa conversão contínua em força de trabalho escrava. Homens, mulheres e crianças negras tinham todas as suas infinitas possibilidades do vir-a-ser usurpadas e reduzidas no mortificador labor de sol a sol. De acordo com Mbembe, o futuro do negro

era sempre um futuro delegado, que ele recebia de seu senhor como uma dádiva, a alforria. Eis por que no cerne das lutas dos escravos estava invariavelmente a questão do futuro enquanto horizonte vindouro a ser alcançado por conta própria e graças ao qual seria possível se autoproduzir como sujeito livre, responsável perante a si mesmo e perante o mundo. (2018a, p. 267)

O principal mote da vida dessas pessoas era encontrar uma forma de produzir a restituição da liberdade. Dubois sintetiza o sentimento de seus antepassados escravizados nos Estados Unidos ao afirmar que “(...) poucos homens haviam venerado a liberdade, com a metade da inquestionável fé, como fez o negro americano, por dois séculos” (1961, p. 3). A fuga, a rebelião e a constituição de peculato para auto-aquisição da alforria eram a base das movimentações que conformavam a realidade revolucionária do escravizado³⁵, disposto a fazer convergir desejo e dever.

A abolição da escravatura em 1888 sem compensação alguma para os libertos até hoje afeta os descendentes dos que foram vítimas do regime escravocrata. As políticas de Estado, subsequentes à abolição, de fomento à imigração de mão de obra branca europeia amparavam-se nas teorias de branqueamento da população brasileira e contribuíram decisivamente para marginalizar o negro na sociedade. O genocídio persistiu após a abolição e a crueldade dos senhores da casa grande subsiste na memória coletiva dos cidadãos negros brasileiros. Dona Maria Geralda (FIG. 7), do quilombo do Açude, mantém viva a narrativa transmitida por seu avô Serafim, ex-escravizado na fazenda Cipó – município de Jaboticatubas – Minas Gerais, e afirma que após a abolição os negros foram mandados embora da fazenda, com fome e sem ter para onde ir. Muitos morreram na própria estrada da fazenda. Há menos de um quilômetro da porta da senzala,

35 Para me referir aos africanos e seus descendentes em terras brasileiras durante o período escravocrata utilizarei a palavra escravizado. Pelo fato deste termo reproduzir com mais fidelidade o estado resultante da dominação de um sujeito por outro, propiciada por uma relação assimétrica de forças. O termo evidencia esta relação e mantém na superfície da análise a lembrança constante da existência do pólo ativo que escraviza. E ainda, por pressupor uma relação que requer a continuidade da opressão, não compartilha a característica determinista que possui o termo escravo, que subliminarmente pode remeter a uma situação irreversível, algo sem começo nem término.

encontravam-se as “mães das crianças – já mortas e os bebês mamando puro sangue”³⁶. Nesse ponto da estrada foi erguida uma cruz (FIG. 8) em rememoração dos que sucumbiram à primeira etapa da limpeza étnica pós-abolição. A memória da resistência à opressão persiste na oralidade de diversas comunidades e o cinema negro gradualmente irá processá-las em imagens.



FIGURA 7 – Fotograma Candombe do Açude: Arte, Cultura” (Amâncio e Braga, 2004)



FIGURA 8 – Cruz
Fonte: “Candombe do Açude: Arte, Cultura e Fé” (Amâncio e Braga, 2004)

36 Disponível em <<https://vimeo.com/9833444>>. Acessado em 10 jan. 2019.

1.11 – Quilombos e ocupações urbanas – territórios

Gerber e Nascimento (1989) evocam o quilombo como o principal elemento a ser trabalhado em relação aos africanos por seus descendentes em terras brasileiras. “O quilombo surge do fato histórico que é a fuga. É o ato primeiro de um homem que não reconhece que é propriedade de outro” (GERBER; NASCIMENTO, 1989). O resgate do termo quilombo e sua conceituação como elemento agregador de sujeitos que se reconhecem humanos apesar de todas as circunstâncias contrárias, nesse movimento empenham uma luta por outras condições de vida. Principalmente a necessidade de busca pela terra, de configurar um novo limite para o sujeito em fuga e seu povo. A análise do quilombo

se baseia e parte da questão do poder. Por mais que um sistema social domine é possível que se crie aí dentro um sistema diferencial e é isso que o quilombo é. Só que não é um Estado de poder no sentido que a gente entende, de poder político, de dominação. Cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo. (GERBER; NASCIMENTO, 1989)

Para Nascimento e Gerber (1989), o quilombo tem como fundamento a terra, uma profunda identificação dos homens com a terra, uma garantia ao território. A relação do corpo com o espaço e as memórias avalizam essa garantia. O quilombo é símbolo da resistência, da insubmissão e da indomabilidade, como desejo de perpetuar a existência e multiplicar a busca da liberdade. O quilombo ultrapassa um limite espacial e passa a ser a própria Terra, o lugar que seu corpo ocupa, segundo as autoras, é o seu quilombo. Ao exporem que a memória do quilombo não se restringe ao negro e se amplia à nação, Nascimento e Gerber (1989) afirmam que é necessário ver o *continuum* do quilombo, tê-lo como um projeto político que desde Palmares já integrava o índio e o negro à sociedade brasileira. A busca deste projeto segue corrente ainda hoje, prestando tributo aos antigos e preparando o terreno para os mais novos, busca que inclui a necessidade de se reverter a imagem do negro como eterno escravizado em incansável lutador.

Nascimento e Gerber (1989) reivindicam a igualdade entre os homens, que surgiria a partir da libertação do povo negro, que passaria também pela libertação do termo e do conceito negro, na medida em que elas podem reconhecer o negro que há nelas e que pode estar em qualquer outro sujeito. Mbembe (2018a) aponta que seres humanos em situações limite de opressão estão nos campos de refugiados, nas grandes marchas

migratórias, nas fronteiras de países em guerra, nas periferias das cidades, nas zonas rurais, nos centros de detenção, dentre outros locais. Opressão resultante de fortíssimos controle e seleção, onde o crivo racial é fundamental. Pode ser que haja uma correlação entre a afirmação de Nascimento e Gerber (1989) – da possibilidade do negro ser encontrado em sujeitos diversos, e a constatação de Mbembe de que “os novos ‘condenados da Terra’ são aqueles a quem é recusado o direito de ter direitos” (2018a, p. 305). O cinema negro na mesma medida em que faz uma reparação histórica, expõe a consciência de seus realizadores em participar de um longo processo de auto-constituição de um povo e propulsiona outras lutas contemporâneas.

Mãos negras e indígenas, ao empunharem câmeras, oferecem ao mundo o que antes era negado: uma imagem de si a partir de si. Essa produção audiovisual integra uma escrita que, segundo Mbembe (2018a), possibilita aos descendentes dos escravizados o contínuo da afirmação de serem agentes da própria história, ressaltando o autor que essa escrita ocorre em condições extremas de discriminação, violência e terror racial. Porém essa escrita mina uma estrutura de submissão, estrutura na qual “essa mesma escrita luta por evocar, salvar, ativar e reatualizar a sua experiência originária (a tradição) e reencontrar a verdade de si, já não fora de si, mas a partir do seu próprio território” (MBEMBE 2018a, p. 61).

Importante pensar o território a partir de duas matrizes, uma física e material, outra simbólica e espiritual. O poder colonial usurpou os territórios dos indígenas, desprezando a relação ancestral com a terra e um direito autóctone baseado na posse. Esquadrinhou e repartiu também o território africano, criando fronteiras artificiais, separando nações existentes e forjando outras de modo a facilitar a empresa colonial. Além dos vínculos geográficos com espaços escolhidos pelos ascendentes com base nos recursos naturais disponíveis e outras características, aos territórios dirigem-se afetos e relações que se construíram ao longo do tempo. E quanto aos povos que não se fixavam (ou se fixam) a limites, o nomadismo constitui a relação com o espaço e a mobilidade pelo território o elemento característico. Como destaca Mbembe, “poderíamos dizer que, operando por empurrões, destacamentos e cisões, a territorialidade pré-colonial é uma territorialidade itinerante. Da mesma maneira, esta era uma das modalidades de construção de identidades” (2018a, p. 61). De toda e qualquer forma, foram impostas rupturas nas relações sujeito-espaço e comunidade-ambiente que repercutem nos dias de hoje.



FIGURA 9 – Arcanjo, morador da ocupação Zumbi dos Palmares
Fonte: “Atrás da porta” (Vladimir Seixas, 2010)

Ocupar e aquilombar como ato de preservação da vida, como medida de sobrevivência. Assim como os escravizados rumavam das senzalas para os quilombos se livrando da morte, sujeitos hoje rumam para as ocupações. Esgueiram-se da fome, do locatário, das noites sob marquises ou ao relento. Quilombos e ocupações são constituídos para dar chance à próxima geração. Percebamos, nas palavras de um ocupante (FIG. 9), as relações entre violência de classe e racial, auto-cuidado, permanência e reivindicação de posse geracional.

Não faz sentido ter um milhão de pessoas dormindo na calçada da Presidente Vargas e um milhão de prédios abandonados por aí. Para se defender... O cara tá na rua, sujeito a várias coisas, sujeito a playboy tacando fogo, como tacaram fogo no índio lá em Brasília, sujeito a playboy passar e embicar, fazer seja lá o quê. O cara está se defendendo, se resguardando, tá arrumando um teto pra cabeça dele. E aí é taxado de invasor, você tá fazendo uma coisa errada. Você está invadindo um prédio que está abandonado a não sei quantos mil anos e provavelmente foi o seu tataravô ou seu tatataravô que construiu. Mas isso não te dá o direito nem de chegar na porta dele, mesmo que ele esteja vazio, não cumprindo função social nenhuma³⁷.

Mais do que a força de trabalho, foi confiscada a própria vida dos escravizados. Apropriar-se dos bens erguidos pelos ascendentes é uma das possibilidades de amortização da dívida dos ex-colonizadores com os ex-colonizados. As ocupações urbanas são um engenho político de retomada, uma interação com um mapa e suas

³⁷ Depoimento de Arcanjo, morador da ocupação Zumbi dos Palmares, constante no filme “Atrás da porta” (Vladimir Seixas, 2010).

áreas de sombra e uma articulação de contrapoderes. Uma ocupação ativa forças ancestrais de resistência e a consciência política dos ocupantes é uma alavanca nas portas dos edifícios vazios, um alicate nas cercas dos terrenos ociosos. Certo que por si só apenas as ocupações não resolverão o déficit habitacional, mas atuam também como elemento de pressão nas políticas públicas de moradia.



FIGURA 10 João, morador da ocupação Zumbi dos Palmares
Fonte: “Atrás da porta” (Vladimir Seixas, 2010)

Como podemos notar no depoimento de João (FIG. 10), as ocupações são um questionamento à lei, amparado pela própria lei. Uma indagação aos documentos cartoriais a partir da reivindicação de raça e classe.

Me salta aos olhos quando sai pra Presidente Vargas. Hoje é domingo por exemplo. Se tu for na Presidente Vargas você vê um monte de gente dormindo na rua, debaixo de marquise. Quando tem marquise. Eu acho que quando a gente ocupa um pedaço de terra, ocupa um prédio que está aí abandonado, aguardando pra ser vendido pela especulação imobiliária, eu acho que a gente tá simplesmente retomando o que é nosso. Até porque quem construiu tudo isso ou foram os meus ancestrais ou então pessoas que vêm, nem da minha raiz genealógica, mas da minha classe social. Minha classe social tá passando fome, ela tem que tomar tudo que está aí e é dela. O papel está aí dizendo que não é dela. Mas o papel aceita tudo. Eu quero saber quem é que construiu tudo isso. Quero saber quem construiu todas essas casas, todos esses prédios, se não foi negro, índio, mestiço ou então pelo menos o pessoal que é oriundo daquele povo branco e pobre da Europa, principalmente italiano, que foram os primeiros anarquistas que tiveram aqui³⁸.

A ocupação é tida pelo ocupante como o caminho para um direito latente a ser

38 Depoimento de João, morador da ocupação Chiquinha Gonzaga, constante no filme “Atrás da porta” (Vladimir Seixas, 2010).

ativado na recuperação de uma posse. Posse esta garantida pela ancestralidade, pelo vínculo genético ou ainda por uma relação de classe. Nota-se que o princípio da ocupação é inclusivo, abre-se para a diferença racial, pois além dos negros, índios e mestiços inclui também os brancos pobres. Assim como os relatos de quilombos que abrigavam também não-negros. A camada extremamente precarizada da população, como afirma Mbembe (2018a), está sujeita aos efeitos extremos do capitalismo, que pode levar grande parte da população mundial à uma condição semelhante à dos escravizados. E, por outro lado, são estes precarizados que podem empenhar movimentos de reversão dos desfechos trágicos e de produção de alternativas.

A retomada do direito nativo, a posse ante a propriedade, a construção de um território para ir além da sobrevivência e a oposição a sistemas opressores aproxima as ocupações urbanas aos quilombos. Importante ressaltar o protagonismo feminino nas lideranças da defesa dos territórios quilombolas e da organização das ocupações urbanas. O papel determinante das mulheres nas lutas sociais é inquestionável e pode ser apreendido nos filmes que serão analisados na pesquisa.

1.12 – Cinema e ocupações urbanas

O estudo sobre as imagens das ocupações urbanas no capítulo quatro se relaciona com a hipótese de que o cinema possa ser um dos agentes colaborativos do devir-negro do mundo, devir este que Mbembe (2018a) nos apresenta sob a forma de duas possibilidades: a) um devir comandado por forças neoliberais que pode transformar a maior parte da população mundial numa massa de explorados ou até mesmo de condenados a uma morte, lenta ou imediata, por não serem úteis ao Estado ou ao capital; b) um devir revolucionário, mantido pelo acúmulo de insurgências ao longo dos séculos de resistência e resiliência. Nessa perspectiva apresentada por Mbembe (2018a), há um horizonte em aberto e em disputa e o trabalho de pesquisa aqui desempenhado, mais do que tentar encontrar indícios de qual das duas possibilidades possa se materializar em algum momento histórico, tenta contribuir com elementos que auxiliem a continuidade das batalhas, que ainda permanecerão indefinidamente.

Outras movimentações sociais estão em planos semelhantes ao das ocupações urbanas. Podemos incluir a luta dos indígenas e quilombolas pela sobrevivência e pela demarcação de suas terras, os movimentos por reforma agrária, dentre outros. Apesar de todas particularidades que cada um deles possui, não deixam de poder serem vistos como parte de um movimento maior que se impõe a favor da vida, contra a opressão em suas inúmeras faces.

A luta por liberdade empenhada pelos escravizados é levada adiante pelos seus descendentes mesmo após a abolição. A reforma fundiária urbana e rural é uma importante reivindicação de movimentos sociais no Brasil. A terra subtraída dos nativos daqui e dos africanos ao serem retirados de seu continente segue concentrada na propriedade de poucos e trabalhar pela sua distribuição é levantar-se pela soberania. E as imagens cumprem aqui também um importante papel, assim como na luta contra o racismo. E, como veremos, a posse da terra no Brasil, ou melhor, a sua negação, está estritamente ligada em sua origem a mecanismos racistas de obstrução social e econômica.

No quarto capítulo será trabalhada a relação do cinema com a busca do direito à moradia, assegurado tanto pela Declaração dos Direitos Humanos, quanto pela Constituição Federal do Brasil de 1998. Será analisada a importância do cinema na produção do direito à terra e à moradia a partir de algumas ocupações urbanas brasileiras como a Izidora (Belo Horizonte) e a Hotel Cambridge (São Paulo).

Uma ocupação urbana se configura a partir da reunião de um certo contingente de pessoas, com todas as suas características singulares, em prol de um objetivo comum. Por vezes forma-se também uma rede de apoiadores unida à ocupação, inclusive realizando uma produção audiovisual militante, majoritariamente coletiva. Essas características, dentre outras que serão também apresentadas, permitem uma aproximação deste contexto com o conceito de máquina de guerra de Deleuze e Guattari (2000). Esse movimento é feito levando-se em conta as desterritorializações e reterritorializações em função do capital e de devires-revolucionários. Deleuze e Guattari (2000) também fornecem os subsídios teóricos para que seja feita uma leitura da câmera audiovisual como arma, em relação à noção de ferramenta.

Importante ressaltar que no capítulo quatro será trabalhada uma concepção de cinema compreendida também além das formas consagradas, trabalhos editados, em formatos de curtas ou longas-metragens, documentário ou ficção. Uma noção de cinema que abraça a circulação de imagens como material bruto, entrevistas, gravações de manifestações e aulas públicas, etc. Cinema enquanto conjunto das imagens rebeldes produzidas no seio do engajamento social, cuja potência de cada produção não se descola da relação que se estabelece com as outras.

Podemos caracterizá-lo como um cinema que prescinde das salas escuras pela necessidade rápida de sua circulação, mas que a ela também retorna, seja por curtas-metragens exibidos em festivais independentes ou um longa no circuito comercial. Dessa forma, serão analisadas tanto imagens de uma manifestação postadas no mesmo dia do ato, que podem ser vistas como uma das unidades básicas da noção de cinema aqui utilizada, quanto as ficções e documentários produzidos no tempo que essas obras demandam e se integram na luta pelos direitos fundiários urbanos ou rurais.

Esta parte da pesquisa organiza-se a partir do trajeto aqui descrito, ao qual será acrescentado também o pensamento de Rousseau (2001) acerca do surgimento da propriedade privada. Será introduzido o espaço urbano contemporâneo como espaço de reprodução do capital e o direito cósmico (ANDRADE, 1990) como uma das possíveis alternativas para uma reinvenção da relação entre propriedade e posse. Pretende-se a partir das análises de uma série de filmes produzidos sobre ocupações brasileiras, estabelecer um panorama da questão fundiária urbana captada pelo cinema. A pesquisa também aproximará o cinema das mudanças no sistema capitalista apontadas por Hardt e Negri (2001) no estágio atual pós-fordista, de modificação da sociedade disciplinar – poder exercido em limites territoriais como escolas, fábricas, hospitais e tendo como resultante controle sobre os corpos. Transformando-se em sociedade de controle – onde o controle se dá não mais pela restrição espacial, mas pela modulação dos desejos e produção de subjetividades, através do biopoder, que regula a vida por dentro. Como o cinema acompanha essas transformações, afeta-se por elas e que respostas ele oferece contra novas formas de dominação, na medida em que se instaura juntamente com os processos de resistência e de produções de novas formas de vida? Esse quadro teórico é aplicado principalmente no capítulo quatro e auxilia a compreensão do fenômeno da produção audiovisual ligada às ocupações urbanas e a ampliação do direito à cidade.

Pretende-se fornecer com a análise dos filmes das ocupações urbanas um vislumbre de um cinema produzido em parte por processos multitudinários.

Permeia a pesquisa o devir-revolucionário das pessoas que empreendem a reconquista do território. A partir da reunião de indivíduos pode-se por vezes formar-se uma máquina de guerra e o cinema é um dos pontos de confluência de movimentos sociais diversos. O ato de filmar pelas pessoas de uma ocupação é visto com proximidade, suas próprias reflexões sobre a importância das imagens para o movimento e a possibilidade de se lutar através das imagens. E, por fim, é analisada a ficção cinematográfica como possibilidade de acolhimento das imagens ainda não editadas e dispersas das movimentações sociais e a sua contribuição como aglutinadora da potência das lutas por direitos.

CAPÍTULO 2

RAZÃO NEGRA E DEVIR-NEGRO: DO BRASIL COLÔNIA AO CONTEMPORÂNEO

2.1 – Razão negra e o devir-negro: uma aproximação à história brasileira

A luta por direitos elementares levada adiante pelos afro-pindorâmicos no Brasil é antiga. Os nativos daqui e os africanos que foram trazidos escravizados trabalham desde a colonização pela retomada de sua autonomia, reconquista de seu território e outras necessidades que urgem há séculos e compõem o conjunto de elementos que garantem a soberania do sujeito. Alvos primeiros, principais e prediletos do Estado soberano – que tem como característica a posse da capacidade e do poder de definir os que devem morrer e os que podem viver. A batalha pela sobrevivência se define como uma incessante movimentação para se esquivar, proteger-se, contrapor, enfrentar e reverter o poder exercido sobre seus corpos. Estar vivo significa também ser um foco de poder, estar apto a cultivá-lo, conectar-se a outros corpos para expandi-lo e aplicá-lo na extinção da opressão.

Este capítulo tem a intenção de aproximar do contexto histórico brasileiro os conceitos desenvolvidos por Mbembe (2018a, b) e que permitem a identificação de certos fluxos de poder no país desde o período colonial até os dias atuais. De forma que este capítulo fornece bases para a análise, no terceiro capítulo, do poder do senhor sobre o corpo do escravizado e a extensão de tal poder sobre a imagem deste mesmo corpo. Essa base se estrutura a partir do estudo das alterações nas dinâmicas que ocorreram do período escravocrata para a pós-abolição, quando se aprimora o dispositivo da biopolítica iniciada com a escravidão (MBEMBE, 2018a). E o poder senhorial se prolonga no tempo, migrando após a abolição para o próprio Estado e desenvolvendo formas adaptativas que permitem sua presença no tecido social até os dias atuais.

As imagens (desenho, pintura e fotografia) hoje disponíveis dos escravizados são testemunhas da violência do poder soberano sobre seus corpos. Mas também trazem o seus olhares altivos, as marcas de uma luta incessante contra a suposta e inaceitável posse do branco sobre seu ser e são peças fundamentais para que possamos compreender melhor quais aspectos da opressão do período escravagista ainda persistem hoje. E, mais importante, perceber como a resistência e a força afro-pindorâmica perseveraram e se avultam.

Os estudos de Mbembe (2018a, b) também fornecem um quadro teórico que permite uma melhor compreensão das transformações sociais originadas pelos vetores

neoliberais da política e economia que atuam em diversos países do mundo – com privatizações, alteração das leis trabalhistas, aumento de tarifas dos serviços básicos, alterações previdenciárias, dentre outras mudanças. De forma que o devir-negro do mundo (MBEMBE, 2018a) torna-se fundamental para podermos buscar uma compreensão da biopolítica e das lutas contemporâneas no audiovisual.

As lutas são amplas e permeiam todo o tecido social e, nesta pesquisa, me ative a duas delas. A primeira é o árduo trabalho para conquistar o direito à autorrepresentação levado a cabo por gerações e gerações de realizadores e realizadoras audiovisuais negras.

A segunda batalha tem forte conexão com a primeira e trata do cinema da defesa, manutenção e reconstituição de territórios. Mais especificamente dos territórios quilombolas, que são os principais focos de resistência desde o início da escravidão e até hoje são espaços em ininterrupta mobilização por liberdade e extremamente perseguidos, combatidos e ameaçados de aniquilação pelo Estado-capital. Estado-capital pode ser compreendido como a resultante do que Santos (2003) define como um sistema político formado pelos governos e empresas para implantação e manutenção da globalização – ou globalitarismo, como prefere chamar o autor. O Estado-capital é cultivado por uma democracia de mercado

que é uma negação da política, na medida em que a política supõe uma universalidade de objetivos. A política é sempre totalizante, enquanto que a democracia de mercado que a substitui hoje no mundo quase todo – evidente que há os restos da democracia passada, quanto maiores os restos desta democracia, tanto maior a resistência à realização prática da democracia de mercado – essa democracia de mercado acaba por perturbar e mesmo anular o exercício da política³⁹.

Um outro tipo peculiar de território, as ocupações urbanas, se constituem a partir de movimentações de pessoas numa feitura política que leva em conta, entre outros elementos, a ocupação de espaços públicos ou privados onde está ausente o dever constitucional da função social. Nestes espaços se estabelecem moradias, espaços de cultura, trabalho, dentre outros usos possíveis. São também bastante combatidos pelo poder dominante e têm, como veremos, uma importante ligação com os quilombos.

39 Milton Santos no programa Roda Viva da TV Cultura em 31 de março de 1997. Disponível em <<https://youtu.be/xPfkIR34law>>, acesso em 8 de nov. 2019

2.2 - O período escravocrata brasileiro

Mbembe (2018a) afirma que a escravidão deve ser considerada uma das primeiras formas da biopolítica, na qual o sujeito é vítima de um triplo saqueio que inclui a perda de seu lar, dos direitos sobre seu próprio corpo e condições políticas. Esse assalto tríplice conduz a uma dominação completa e ao que o autor considera uma “morte social (que é a expulsão para fora da humanidade)” (MBEMBE, 2018a, p. 27). Ainda assim, apesar da fortíssima correnteza contra o ser, os escravizados nunca deixaram de ser agentes na tentativa ininterrupta da busca da liberdade – pelo reconhecimento político, social, cultural e humano.

No período colonial brasileiro o escravocrata branco era soberano e detinha o pleno poder sobre o escravizado, exercendo o controle sobre sua vida, sua força de trabalho e sua capacidade reprodutiva. E a retomada da soberania pelo escravizado seria a não aceitação do medo da morte e a transformação dessa ultrapassagem de todo receio em ação: o assassinato do feitor, do capitão-do-mato ou do senhor, a fuga ou outra atitude que o conduzisse à liberdade (MBEMBE, 2018b). Quaisquer uma dessas ações podem ser consideradas um ato político de afronta ao sistema escravocrata. Eram levantes cujas realizações encontravam obstáculos praticamente intransponíveis, porém os escravizados nunca deixaram de buscar executá-las.

Na arquitetura escravocrata a senzala geralmente se localizava ao lado de outras construções da fazenda, muitas vezes juntas formavam um quadrado, no qual uma das faces era o fundo da casa-grande e as portas da senzala davam para o pátio interno, o que permitia uma vigilância panóptica. Durante o dia, no trabalho, os escravizados eram monitorados permanentemente. A vigilância plena integrava o dispositivo dessa biopolítica primeva detectada por Mbembe (2018a), juntamente com decretos régios, normas e rotas comerciais, endosso da Igreja, dentre outros, como a manutenção do tribalismo. Segundo Moura (1988), os senhores estimulavam que certa unidade tribal fosse mantida entre os escravizados, de forma a trabalhar a rivalidade entre grupos, permitindo batuques, danças e celebrações religiosas como estratégia para evitar insubordinações coletivas. Entretanto, essas manifestações eram também a exteriorização de uma resistência corporal e espiritual, um fator agregador e uma concentração de forças para um levante. Enfim, todo aparato do regime escravocrata tinha como função normatizar a situação e

a sociedade brasileira, os intelectuais orgânicos do sistema escravista, o clero, as leis, as religiões de um modo geral e, em decorrência, a chamada opinião pública acreditavam ser o escravismo imutável e eterno, sistema que começou com o mundo e terminaria com ele. (MOURA, 1988, p. 24)

A domesticação do ser durante a escravidão foi a própria tentativa de aniquilação do sujeito no transcurso do atlântico rompendo com a territorialidade, realizando a retirada de seu nome, promovendo a quebra dos laços familiares e interdição religiosa.

Os povos originários do Brasil, além do extermínio, também foram alvo de outro aparato colonizador – a escravidão. Segundo Ribeiro (2015), a escravaria indígena imperou durante o primeiro século da colonização portuguesa no Brasil, tendo sido substituída majoritariamente pela africana no século XVII. Porém, os povos indígenas continuaram sendo perseguidos e raptados para formar reserva de mão de obra escrava, transportar cargas e pessoas por estradas e rios, cultivar gêneros de subsistência e atacar outras aldeias e quilombos. Os bandeirantes paulistanos notabilizaram-se como exímios caçadores de gente, adentravam por meses e anos o continente, em busca de sua principal mercadoria: índios. Índios para cozinhar, plantar, produzir artesanato, explorar a terra, procriar e serem vendidos.

De acordo com Ribeiro (2015), apesar da legislação proibidora da escravidão indígena, brechas reais eram abertas, como a criada pela carta de d. Sebastião, de 1570, que permitia a venda de lotes de índios para levantar recursos para obras públicas ou construção de igrejas, como a catedral de São Luís do Maranhão. As próprias missões se constituíam como uma das peças dos moinhos de gastar gente, disfarçadas de espaços de integração social, onde os índios trabalhavam até o dia de sua morte (RIBEIRO, 2015). O preço de um cativo indígena equivalia a um quinto do custo de um escravizado africano, de forma que era adquirido por camadas mais pobres da colônia. Recomendava-se que sujeitos que não tivessem posses suficientes para comprar ao menos índios, que não viessem de Portugal para as novas terras.

Seguindo a hipótese levantada por Mbembe (2018), da escravidão como uma das primeiras formas de biopolítica, o sucesso do regime escravocrata e sua enorme lucratividade eram, em grande parte, resultantes da extrema dificuldade do sujeito se libertar. Para Ribeiro (2015), a racionalidade do escravismo residia na extrema violência e na punição preventiva que objetivava a manutenção do ritmo de trabalho do escravizado. Por ser um projeto completamente contrário à natureza humana, só se mantinha

justamente pelo inumano grau de brutalidade e vigilância perpetradas pelos brancos, uma vez que

todo negro alentava no peito uma ilusão de fuga, era suficientemente audaz para, tendo uma oportunidade, fugir, sendo por isso supervisionado durante seus sete a dez anos de vida ativa no trabalho. Seu destino era morrer de estafa, que era sua morte natural. Uma vez desgastado, podia até ser alforriado por imprestável, para que o senhor não tivesse que alimentar um negro inútil. (RIBEIRO, 2015, p. 118)

Apesar das constantes fugas, aquilombamentos, compras ou recebimentos de alforria e outras formas raríssimas de se obter a liberdade, a rotina dos escravizados consistia em

sofrer todo o dia o castigo diário das chicotadas soltas, para trabalhar atento e tenso. Semanalmente vinha um castigo preventivo, pedagógico, para não pensar em fuga, e, quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutilações de dedos, do furo de seios, de queimaduras com tição, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver. Se fugia e era apanhado, podia ser marcado com ferro em brasa, tendo um tendão cortado, viver peado com uma bola de ferro, ser queimado vivo, em dias de agonia, na boca da fornalha ou, de uma vez só, jogado nela para arder como um graveto oleoso. (RIBEIRO, 2015, p. 120)

Sobre o corpo dos cativos incidia todo o peso do regime escravocrata, pela autoridade concentrada nas mãos do senhor branco, com autorização e incentivo da Coroa e a benção papal. Para o poder soberano do branco, que decidia quem morreria ou viveria, não se podia imaginar “um contrapoder, a menos que se reproduzisse – invertendo – aquele poder do qual se quer se libertar” (NEGRI, 2016, p. 72). Ou seja, como afirmou Ribeiro (2015), da escravidão só se escapava por duas maneiras: a fuga ou a morte – a própria, pelo suicídio ou a do senhor – desenvolvendo e aplicando o poder através do qual era dominado o negro.

Mbembe (2018a) ressalta que, durante a escravidão, quando a sujeição do indivíduo está em seu grau máximo, a resistência concentra-se no corpo. As danças, a religião, a capoeira, a música, são a manifestação da obstinação da afirmação do não-pertencimento dos sujeitos destes corpos ao senhor. As formas de expressão de vida destes corpos para além do trabalho eram o que lhes traziam para o humano, contra todas as imposições reificantes, de transformação do sujeito em utensílio.

Novamente a fuga, esta era a ultrapassagem do sistema pelo próprio corpo, a materialização neste corpo de um desejo quando este põe-se em movimento, arromba um portão, salta uma cerca, atravessa de Chuço a carne do capataz, do capitão-do-mato ou do senhor, cruza florestas com os pés descalços sangrando, come o que a terra puder oferecer e busca a liberdade na passagem de um rio a nado, depois de uma travessia de serra, na fundação ou chegada a um quilombo.

2.3 – Pós-abolição no Brasil

A abolição da escravidão no Brasil em 1888, apesar de todas as críticas que devem ser feitas pela ausência de indenização aos ex-escravizados, minimamente separa biopoder e biopolítica e abre uma fresta um pouco maior à resistência, ampliando a possibilidade de que a potência da vida se superponha ao poder sobre a vida. O poder sobre os corpos que se concentrava na mão dos senhores brancos das minas e plantações migra e se reorganiza no Estado. Essa transição inicia-se antes da abolição, com leis e decretos que, por exemplo, proibiam que negros se alfabetizassem⁴⁰ e que as terras devolutas fossem ocupadas⁴¹.

Aos egressos da senzala cabiam duas tarefas: lutar por uma nova terra e lutar por um novo povo – organizar-se espacialmente, dirigindo-se aos quilombos existentes ou fundando novos, desbravando os interiores do país ou se estabelecendo nas margens das grandes cidades. Pessoas em movimento para garantir a retomada de sua humanidade, a sobrevivência e uma mínima estabilidade que possibilitasse dar sequência ao enfrentamento do racismo embrenhado e cultivado nas estruturas de poder do país.

Finda a escravidão, a elite branca precisava ampliar seus métodos de controle sobre os corpos negros, que até então confinados às senzalas, passariam a circular livremente. Do controle total sobre o corpo, sobre a violência empregada nele, sua exaustão planejada através do exaurir gradativo de sua força vital e de seu sangue passasse lentamente para uma gestão biopolítica de administração dos corpos em liberdade, de sua organização no espaço e no tempo e principalmente, da orientação da força desses corpos para a produção.

40 No Rio Grande do Sul, por exemplo, as legislações de Instrução Pública de 1837 e 1857 proibiam que negros, livres ou escravizados, frequentassem a escola (SCHNEIDER, 1993).

41 Lei n.601 de 1850. Estabeleceu a compra e a venda com única forma de adquirir-se terra no Brasil.

O Estado, ao ampliar a circulação dos indivíduos antes restritos à senzala, se reorganiza para lidar com essa alteração na composição do tecido social. O passo inicial foi deixar morrer por não administrar indenizações e pelo veto não oficial à renda dificultando a atividade laboral aos antigos escravizados, ao dar início ao fomento da imigração europeia. Mas este mesmo Estado se estrutura também deixar viver como reserva de mão-de-obra e peças descartáveis. Porém, não se despreza a potência da vida, principalmente das vidas que transpuseram a escravidão. E estas deram sequência ao trabalho nunca interrompido de sua preservação, multiplicação, busca de autonomia e equidade.

Se sob o domínio do branco as práticas de subordinação eram através de formas diretas de controle pelo emprego da violência e pelo assassinato dos escravizados, com a abolição o poder fortalece sua presença nos costumes, se cristaliza nas instituições, leis, normas e técnicas. A produção da liberdade aos ex-escravizados nas colônias era acompanhada de cerceamentos, controles, coerções, proibições e segregações (MBEMBE, 2018a). Segundo Domingues (2007), os libertos sofriam, por exemplo, limitações quanto ao voto e ao exercício de cargos políticos, eram os objetos das teorias de racismo científico, tinham acesso dificultado à saúde e educação pública, em algumas cidades eram proibidos de circular por certas praças e ruas públicas, clubes e restaurantes, dentre outras formas de impedimento do exercício pleno da cidadania.

Moura (1988) aponta que a modernização das cidades brasileiras, principalmente a partir de 1850, coincidia ainda com a escravidão. E quando esta foi abolida o país já contava com cabos submarinos de comunicações, iluminação a gás, transporte coletivo de tração animal, dentre outras inovações. Como amostra da contradição, poucos anos antes da abolição, ainda era possível concorrer pela loteria federal ao prêmio de uma escrava, ao lado de outros prêmios como uma casa, um sítio ou um cavalo (MOURA, 1988). As instituições conservavam-se arcaicas e Moura (1988) aponta que o modelo de capitalismo dependente que vivemos hoje tem origens na dimensão da escravatura brasileira. Sua longa duração e a forma como foi abolida, negou a possibilidade de crescimento de uma burguesia nacional e abriu ao capital monopolista o controle sobre os serviços e infra-estruturas estratégicos, razões que nos mantêm hoje em um capitalismo de dependência. Para levar a cabo essa revolução da elite reelaborou-se o racismo – ideologia predominante no regime escravista. E o racismo, originado da produção

intelectual e relações sociais estabelecidas pela elite, foi o gerador das barreiras à ascensão social da maior camada da população brasileira (MOURA, 1988). Mbembe (2018a) apresenta o conceito de razão negra do mundo para tecer uma complexa crítica a um sistema elaborado para justificar e permitir a escravidão. Vejamos suas características.

2.4 – A razão negra do mundo

Mbembe (2018a) indica que episódios de escravidão ao longo da história da humanidade tinham como cativos membros de uma tribo ou exército derrotado. Geralmente escravos eram despojos de guerra. A partir do século XVI os europeus instituem pela primeira vez a escravidão baseada na cor da pele e, a partir de uma jamais vista empresa comercial, o ser humano é transformado em mercadoria. A partir do século XVIII, numa amálgama do humanismo europeu e do racismo, construía-se a modernidade, acompanhada do forjamento do Negro como figura racial (MBEMBE, 2018a).

Isso não seria possível sem o que Mbembe (2018a) chama de razão negra. Trata-se, segundo o autor, de um grande conjunto de pensamentos, discursos, desvarios e conceitos elaborados com a intenção de se criar uma verdade a respeito das pessoas de origem africana. Apesar de ter suas origens na Antiguidade, a razão negra se fortalece na era Moderna, graças aos relatos de viajantes, colonos, religiosos, dentre outros, somados à uma cientificação da colonização. Esta razão se constitui como complexo pseudo-erudito de narrativas e discursos, que constituem arcabouço de onde são retiradas sempre que necessárias as justificativas para a dominação. A razão negra se refere a

um conjunto tanto de discursos como de práticas – um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com intuito de fazer o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática. (MBEMBE, 2018a, p. 61)

Mbembe (2018a) refere-se ainda à razão negra como uma produção ocidental que pretende responder à indagação “quem é esse”, numa tentativa de domínio de um universo que lhe é exterior e de onde tudo que é diferente de si mesmo é anormal.

Podemos perceber que no Brasil a razão negra despontava, por exemplo, nos estudos históricos e sociológicos acerca da escravidão. Havia uma tendência acadêmica detectada por Moura (1988), de até pouco antes do final do século XX, considerar-se que todo o problema relativo à população negra no Brasil era uma questão de diferenças culturais, desvinculada de qualquer conflito social racial – considerados inexistentes. Os pesquisadores que tentavam trilhar caminhos diferentes dessa tendência analítica histórico-social dominante eram marginalizados academicamente. Então, toda reação ao poder colonial e ao sistema escravocrata era analisada como mero choque cultural, sem o qual tudo se ajustaria perfeitamente, apesar da escravidão. “Transferia-se, assim, para o plano cultural, através dos conceitos de *acomodação*, *adaptação*, *aculturação*, *assimilação* e outros, os diversos níveis de consciência social do escravo negro e a sua consequente rebeldia” (MOURA, 1988, p. 10). Sob o signo da diferença cultural e da superação através da adaptação, relegava-se a escravidão a pano de fundo, reforçando-se o mito da benevolência do patriarcado escravocrata.

Mbembe (2018a) evoca um segundo texto da razão negra, que confronta o texto ocidental e pretende responder à pergunta “quem sou eu” e se realmente se é aquilo que dizem ser. Esse texto opõe uma afirmação de identidade à percepção criada de uma identidade. Através deste texto, “o negro diz de si mesmo ser aquele sobre o qual não se exerce o domínio; aquele que não está onde se diz estar, muito menos onde é procurado, mas sim ali onde não é pensando” (MBEMBE, 2018a, p. 62). Por se tratar de uma escrita de rememoração, busca, investigação e constituição da memória e de um arquivo, Mbembe (2018a) ressalta que toda história vivida pelo povo negro deixou vestígios, porém em muitos lugares eles foram apagados. Dessa forma torna-se um trabalho árduo a elaboração deste arquivo. Muitas dessas perdas e ausências são potencialmente preenchidas pela ficção e sabe-se a relevância do cinema, junto com outras artes. Assim as artes têm a importância de serem agregadoras das narrativas, de identidades, das provas e de colaborar com o segundo texto na formação de uma comunidade. Ao longo da pesquisa será possível perceber que este texto está sendo escrito e que o cinema colabora com este processo.

Mbembe (2018a) destaca que essa escrita é performativa, originária de corpos que fintam o Estado, e tem por objetivo construir a possibilidade de que o povo negro possa extinguir o racismo. Se no “desdobramento da Emancipação e da Reconstrução, escrever

a história é considerado, mais do que nunca, um ato de imaginação moral” (MBEMBE, 2018a, p. 64), as imagens têm uma importância fundamental nessa retomada. Tanto as imagens de um passado repleto de tumbeiros, senzalas e pelourinhos, quanto também de sertões desbravados em fugas para mocambos e quilombos. Se parte dos documentos sobre a escravidão se deteriorou ou foi consumida pelo fogo, o cinema é uma das formas de dar substância ao tempo, trazer para o presente os corpos de resistência que não se permitiram extinguir e cujas gerações contemporâneas são o legado.

E a mesma imaginação se aplica na construção de um porvir fundado na coletividade e no empenho conjunto de superação da opressão racial, que é uma condição fundamental para a construção de uma luta mais ampla contra a opressão do capitalismo. Um motivo a mais para que esforços em diversos campos de conhecimento sejam feitos para que se amplie a compreensão de que a conquista da liberdade plena da população negra liberta também sujeitos não-negros. Daí a necessidade dos não-negros estarem ao lado dos negros na demanda. Luta essa “fruto de uma longa história da radicalidade, fecundada pelas lutas abolicionistas e pela resistência ao capitalismo” (MBEMBE, 2018a, p. 66). A escrita do segundo texto, de acordo com Mbembe (2018a), traz a marca das batalhas dos povos oprimidos racialmente, que incorporam a epistemologia da luta de classes, acrescida do combate às estruturas de fabricação de sujeitos raciais. Importante não deixar de ressaltar que esta mesma necessidade de produção de autonomia e cidadania também se refere aos indígenas e outras populações discriminizadas no país.

No caso brasileiro, a segregação pós-abolição deixa de ser mediada pelo espaço físico (da senzala) e transfere-se do senhor ao Estado o poder sobre as vidas dos escravizados, numa passagem do poder soberano para o biopoder. O negro deixa de ser uma ferramenta, um instrumento de trabalho, uma solução para as lavouras e as minas para se tornar um fardo, uma inutilidade e um possível futuro competidor a mais numa sociedade branca – onde brancos detém os privilégios de acesso à terra, educação e renda. O Estado trabalhava formas de manter a imobilidade social do liberto, bem como preservar o fenótipo branco, seja expondo os negros à morte, relegando-os a uma vida no limbo social ou cultivando a esperança do clareamento da população a partir da miscigenação, prevista na teoria do branqueamento da população brasileira elaborada no início do século XX.

Para a elite nacional, uma boa imagem do Brasil no exterior, bem como sua integração no contexto internacional, se relacionava com a capacidade interna de lidar com os afro-pindorâmicos, assimilando-os de alguma forma, nem que fosse pela invisibilidade e pelo apagamento. Como veremos no próximo capítulo, desde o surgimento do cinema no Brasil criaram-se estratégias de desprezo, umas mais sutis, como ao se filmar uma multidão evitar que negros aparecessem no quadro. Outras mais diretas e violentas, como a destruição pela polícia de filmes que possuísem negros como personagens. Dessa forma, atualizava-se e aprimorava-se o racismo já existente.

O racismo implica na reversão dos dispositivos biopolíticos de promoção da vida e melhoria do corpo social para processos de exclusão e atrela a sobrevivência de indivíduos à morte de outros. Mais uma exposição à morte do que o assassinato em si. Segundo Foucault, “o racismo vai permitir estabelecer, entre a minha vida e a morte do outro, uma relação que não é uma relação militar e guerreira de enfrentamento, mas uma relação do tipo biológico” (*apud* BAZZICALUPO, 2017, p. 50). Assim, o preconceito racial é constituído como um filtro social a ser aplicado com objetivo de se exercer a dominação sobre determinado grupo. “A morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar em geral a vida mais sadia e mais pura” (Foucault *apud* BAZZICALUPO, 2017, p. 50). Assim, para lidar com a nova variável de vidas negras livres circulantes, agrega-se a raça no dispositivo biopolítico. Mbembe define racismo, a partir do pensamento foucaultiano, como uma “tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, este velho direito soberano de matar” (2018b, p. 18). Tecnologia que regula a política da morte e habilita as funções assassinas do Estado. O racismo é uma permanência atualizada ao longo do tempo em sua dissimulação e faz com que grande parte da população mundial viva nas “zonas cinzentas de uma cidadania nominal, no seio de um Estado que, apesar de celebrar a liberdade e a democracia, nem por isso deixa de preservar em seus fundamentos como um Estado escravagista” (MBEMBE, 2018a, p. 63). Vejamos como Mbembe (2018a) diagnostica a situação contemporânea através da definição de “devir-negro do mundo” e quais os desdobramentos possíveis ele aponta, em termos de total derrocada da liberdade humana ou de uma possível reviravolta.

2.5 – Devir-negro do mundo

No Brasil pós-abolição não foi elaborado um regime de segregação oficial como, por exemplo, o *apartheid* da África do Sul. Foi desenvolvido um mecanismo de manutenção de classes sociais com travas alicerçadas num racismo que prescinde de leis para torná-lo altamente eficiente e arraigado nas estruturas burocráticas e sociais. A abolição sem compensação ou indenização fez com que a absoluta pobreza dos escravizados mandados embora das fazendas, minas e casas urbanas fosse transmitida de geração em geração, perdurando até os dias atuais, para grande parte da população negra. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE de 2016 “mostram que entre os 10% mais pobres da população brasileira, 78,5% são negros (pretos ou pardos), contra 20,8% brancos. Já entre os 10% mais ricos, a situação se inverte: 72,9% são brancos e 24,8% são negros⁴²”. Tal despossessão fabricada se constitui como um eficiente elemento segregador.

Recai sobre a população afro-pindorâmica o peso da raça como “uma das matérias-primas com as quais se fabrica a diferença e o excedente, isto é, uma espécie de vida que pode ser desperdiçada ou dispendiada sem reservas” (MBEMBE, 2018a, p. 73). Partidos de extrema-direita assumem em 2019 o governo do Brasil e de estados como o Rio de Janeiro, e como sempre e mais do que nunca, são os cidadãos negros os que podem ter seus lares violados a qualquer momento pela polícia, mortos por atiradores de elite que disparam de helicópteros, de torres de vigilância de batalhões ou metralhados dentro de seus carros por oficiais do exército sem justificativa alguma – apenas por serem pessoas negras, para as quais a licença para matar é pré-concedida e o assassinato dificilmente será julgado.

Das senzalas para o campo, os afro-pindorâmicos formaram quilombos, para viver da terra, em comunhão com ela, mas também sujeitos aos dissabores do racismo, que se estendem aos dias de hoje: impossibilidade ou extrema dificuldade para obterem os registros de suas áreas, grilagens de suas terras, dificuldade de acesso aos financiamentos bancários agrícolas e conseqüentemente dificuldade para comprar equipamentos, sementes, insumos, escoar a produção, etc.

42 Disponível em <<https://fpabramo.org.br/2018/11/30/negros-sao-78-entre-os-mais-pobres-e-somente-25-entre-os-mais-ricos/>>. Acesso em 5 jul. 2019.

Os poucos afro-pindorâmicos, do meio urbano ou rural, que logram algum tipo de ascensão social são utilizados como exemplo para o discurso meritocrático difundido pela velha oligarquia plutocrática: de que não há racismo no Brasil e qualquer indivíduo pode ascender social e economicamente, mediante esforço próprio, trabalho árduo e dedicação.

Toda essa sistematização da opressão sob o signo da raça, mesmo quando a biologia já eliminou toda diferenciação racial pela afirmação de um mesmo código genético para toda humanidade, tem início na europeização do mundo. Mbembe (2018a) afirma que o pensamento europeu em geral sempre foi lastreado no olhar para o próprio interior, para os iguais, pautado não na semelhança entre os seres humanos, mas na diferença – sendo a cor a primeira, a mais externa e a mais rapidamente percebida. Com este elemento principal foi constituído o “subsolo (inconfesso e muitas vezes negado), ou melhor, o complexo nuclear a partir do qual se difundiu o projeto moderno de conhecimento – mas também de governo” (MBEMBE, 2018a, p. 12). Este projeto está dividido, segundo Mbembe (2018a), em três momentos.

O primeiro momento é inaugurado pela escravidão, fazendo da travessia do Atlântico para homens, mulheres e crianças a transformação do ser em coisa, do humano em mercadoria, impondo-lhes a perda do nome e do território.

O segundo momento, no final do século XVIII, é pautado pela organização, através da linguagem, dos povos roubados de si mesmos, reivindicando a reconquista de seu ser e é uma fase marcada por inúmeras revoltas de escravizados⁴³, a independência do Haiti, em 1804, e outras lutas pela abolição, movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos e independência de países africanos, dentre eles os de língua portuguesa. Este segundo momento encerra-se com o fim do *apartheid* sul-africano no final do século XX.

O terceiro momento se inicia no século XXI e se caracteriza, ainda segundo Mbembe (2018a), pela expansão planetária dos mercados, num fluxo privatista neoliberal irrefreável do mundo – através de uma conjugação de rentismo, militarismo e altas tecnologias digitais. Nesse cenário desaparecem gradualmente os trabalhadores ou operários tradicionais, convertendo-se em sujeitos dispostos a desempenhar quaisquer funções que lhes forem delegadas. Suas vidas são compostas por um eterno ciclo de satisfação momentânea através do objeto de consumo da vez, num acúmulo de dívidas,

43 Sobre as revoltas do período no Brasil ver MOURA, Clovis. *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. Mercado Aberto, 1988.

que também tomam forma de um produto a ser explorado – em uma rentabilidade sem demanda de produção. Mbembe vê esse novo sujeito como uma espécie de animal adestrado pelo mercado, um indivíduo

neuroeconômico absorvido por uma dupla inquietação, decorrente de sua animalidade (a reprodução biológica de sua vida) e de sua coisidade (a fruição dos bens deste mundo) esse *homem-coisa*, *homem-máquina*, *homem-código* e *homem-fluxo* procura antes de mais nada regular a sua conduta em função das normas de mercado, sem nem sequer hesitar em se autoinstrumentalizar e instrumentalizar os outros para otimizar a sua parcela de fruição. (MBEMBE, 2018a, p. 17)

Acrescenta-se a esse quadro um sem número de guerras, destruição e reconstrução movidas por lucro, militarização de fronteiras, ficções de inimigos internos e externos e pagamentos intermináveis de dívidas acumuladas. Assim, Mbembe (2018a) chama de devir-negro do mundo a atual conjuntura que impele qualquer cidadão, de qualquer parte do globo, a ser submetido a um padrão de vida que remete ao dos escravizados negros do primeiro capitalismo, vítimas de “predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo” (MBEMBE, 2018a, p. 20). Essa é uma vertente possível para o devir-negro do mundo, a ser levada a cabo pelo viés político da morte do outro. Mbembe aponta que na contemporaneidade há uma repetição aprimorada que contém características dos regimes escravocratas, na qual os “riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas” (MBEMBE, 2018a, p. 17). Um devir em curso, mas que pode ser atenuado ou até mesmo interrompido.

Deve-se acrescentar à hipótese mbembiana o fato de que em situações aparentemente análogas em níveis de opressão, os indivíduos afro-pindorâmicos são submetidos a uma degradação maior que os brancos. A branquitude, enquanto conjunto de privilégios inerentes às pessoas brancas, está presente em todas as camadas sociais. Por exemplo, um morador de rua branco de olhos azuis, ao ser indagado sobre a vantagem de ser branco, esclarece que pode entrar em shopping para usar o banheiro, enquanto um mendigo negro seria barrado (SCHUCMAN, 2012). De forma que podemos notar que mesmo entre os cidadãos mais desfavorecidos social e economicamente, a cor

da pele está ligada a vantagens na vida. Dessa forma, o racismo ainda seria um elemento classificador e divisor no caso de um devir-negro pleno do mundo. A cor seguiria superando a classe na distribuição do peso da dominação entre os humanos.

O devir-negro do mundo, ainda segundo Mbembe (2018a), não é um fato consumado e sim um processo em desdobramento. Por outro lado, o devir encarna pela via da biopolítica afirmativa a capacidade de reação, o corpo como morada da resistência, a indômita força para manter-se vivo e todas as revoltas e insurreições dos povos negros ao longo dos séculos. Somando essa potência sublevadora à extrema capacidade de resistência dos povos indígenas, que têm sobrevivido por séculos ao ininterrupto genocídio, teremos um devir-afro-pindorâmico. Confluência de sonho antigo de liberdade e de transposição do racismo, com a urgente necessidade de reestruturarmos nossa relação com a natureza, esse devir é catalisador de comunidade, atualizador de insurgências e fomentador de novas formas de vida.

O devir-afro-pindorâmico remete a um medo que sempre rondou a modernidade,

justamente a possibilidade de um acontecimento singular, “a revolta dos escravos”, que assinalaria não apenas a libertação dos subjugados, mas também uma reformulação radical, se não do sistema da propriedade e do trabalho, ao menos dos mecanismos de sua redistribuição e, a partir daí, das bases de reprodução da própria vida. (MBEMBE, 2018a, p. 77)

Essa possibilidade de uma profunda reestruturação aventada por Mbembe (2018a) coincide com um pensamento de Moura (1988) sobre o eventual desdobramento de uma revolução que lograsse neutralizar ou aniquilar os núcleos de poder mantenedores do regime escravocrata. Essa mudança radical seria capaz do “restabelecimento da harmonia entre o caráter das forças produtivas e as relações de produção, fato que proporcionaria uma nova etapa de evolução sem contradições da sociedade brasileira” (MOURA, 1988, p. 24). Em um caso trata-se de um fim que poderia ter tido o regime escravocrata, noutro uma alternativa ainda em aberto do que pode vir a ser uma transformação extrema num regime que ainda apresenta características do escravismo. De toda maneira, uma das formas imaginadas pelas elites de barrar a revolta dos escravos é tentar eliminar todas as imagens que se relacionem a ela, que sejam capazes de ativar as memórias das lutas.

2.6 – Biopolítica e lutas contemporâneas no audiovisual

Esta pesquisa investiga o paradigma do devir-afro-pindorâmico na produção audiovisual contemporânea e nas lutas que ela encampa. Mais do que identificar o fluxo de poder que atua para tentar barrar a produção audiovisual negra e analisar as imagens colonizadas, interessa à pesquisa a capacidade dos realizadores negros de construir rotas alternativas e viabilizar suas obras. O caminho que vem sendo aberto por estes realizadores possibilita o surgimento de outros cinemas, como o quilombola. Cinema este que também será analisado e posto em confluência com a produção audiovisual de ocupações urbanas. Estes cinemas trazem-nos as possíveis faces do devir-negro de reconfiguração libertária do mundo.

As forças neoliberais são desproporcionais às que a elas resistem, assim como era também o poder colonial sobre os corpos dos afro-pindorâmicos. Entretanto, sempre houve resistência e a imagem é um campo de afloramento da potência de vida, de sua conservação e do seu espraiamento.

Fundamentada na importante contribuição de Mbembe (2018a, b) aos estudos biopolíticos, a pesquisa apresenta no capítulo três a tentativa de gestão autoritária da imagem dos negros no Brasil. Principalmente após a abolição, através de formas de exercício de poder sobre seus corpos que promoveram apagamentos e invisibilizações. A extensão do poder sobre o corpo para as suas imagens tem como equivalência a aniquilação física (morte) e se consolida nas tentativas de apagamentos, domesticação e contenção da potência ligada à produção imagética.

Veremos no capítulo três que quando o cinema afro-pindorâmico se desvencilha dos obstáculos de produção, surge como devir-negro reestabelecedor de soberania e forjador de comunidade. Estabelecer rotas de combate ao racismo, apontando rumos do respeito e prática ética em relação à diferença. O que poderá desencadear? Quais revoluções este cinema está a nos trazer às telas? Quais insubordinações vai compartilhar? Quando virão as ficções das formações dos quilombos? Reencenador das rebeliões desprovidas de imagens, quais novas chamadas insurgentes vai alimentar?

Um cinema que colabora com a liquidação do racismo, auxilia na compreensão da história da humanidade nos últimos séculos e torna os indivíduos mais aptos a laborarem na reversão da perspectiva do devir-negro do mundo em sua versão aniquiladora. E como

a maior parte dos sujeitos, para além da cor da pele, é uma potencial vítima da subjugação plena através da trama neoliberal contemporânea, estar apto a empreender coletivamente a libertação significa levar adiante uma ressignificação da vida. Em relação aos sujeitos brancos, é necessário que estejam ao lado dos protagonistas da luta contra o racismo – os afro-pindorâmicos.

O capítulo quatro nos traz o cinema dos quilombos, como um possível inaugurado a partir do cinema negro e o das ocupações urbanas que nasce e é feito junto a uma práxis. O cinema dos quilombos e das ocupações é influenciado pelos movimentos nômades e, mais do que captar os fluxos invisíveis do capital (do poder), faz uma cartografia da resistência. Elegi essa aproximação entre os quilombos e as ocupações urbanas por considerar que a luta pela terra é uma luta contra um dos principais resquícios do colonialismo – a concentração fundiária, rural ou urbana. É um problema que afeta um grande número de pessoas no Brasil, cujo peso maior recai sobre os negros e indígenas, que historicamente sempre tiveram seus territórios usurpados e seguem enfrentando inúmeros ataques às suas terras e às suas vidas, necessitando demarcações, revisões de áreas, titulações e posses. Enfim, depararemos-nos com o cinema pelo território, pela conexão com a terra, por outra forma de se relacionar com ela e pelo povo que se reorganiza a partir da posse de um trecho de chão. Como bem observou Moura, “fizemos a Independência conservando a escravidão e fizemos a Abolição conservando o latifúndio” (1988, p. 24). Enfim, lutar por uma terra é lutar por um povo.

CAPÍTULO 3
A INSURGÊNCIA NEGRA ATRAVÉS DAS IMAGENS

A História do Brasil é uma História
escrita por mãos brancas.

BEATRIZ NASCIMENTO

3.1 – Uma breve incursão na fotografia do século XIX

As condições inumanas a que foram submetidos os escravizados foram incapazes de minar a constante possibilidade de sua insurgência. A contenção de suas imagens é mais um artifício de dominação ao qual é submetido o povo negro. A classe dominante, diante do medo da revolta dos escravos, exerce o controle sobre as formas de sua representação. A produção do testemunho que interessava ao poder senhorial se utilizava das imagens do negro sempre em posição subalterna e imutável. As representações através das imagens ignoram praticamente todas as suas revoltas. Porém, o colonialismo deixa seu rastro e as imagens dos escravizados nos colocam diante dos olhares, dos corpos e das cicatrizes. A resistência sempre ocorreu, rememorá-la é fundamental para que se possa hoje difundir o exemplo de não-subordinação, aplicável às diversas formas de opressão contemporânea.



FIGURA 11 – HENSCHEL, Alberto. **Homem na liteira**. 1870
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 72

Podemos imaginar que talvez aqueles dois homens carregando um outro homem, que se quer um senhor, superior, portanto, aos carregadores da liteira (FIG. 11), alguns metros após terem posado para o retratista se rebelaram, largando o homem ao chão,

correndo o máximo possível com os pés descalços sangrando nas pedras dos calçamentos das ruas até atingir a borda da cidade e adentrar a mata sumindo para sempre numa picada da liberdade.

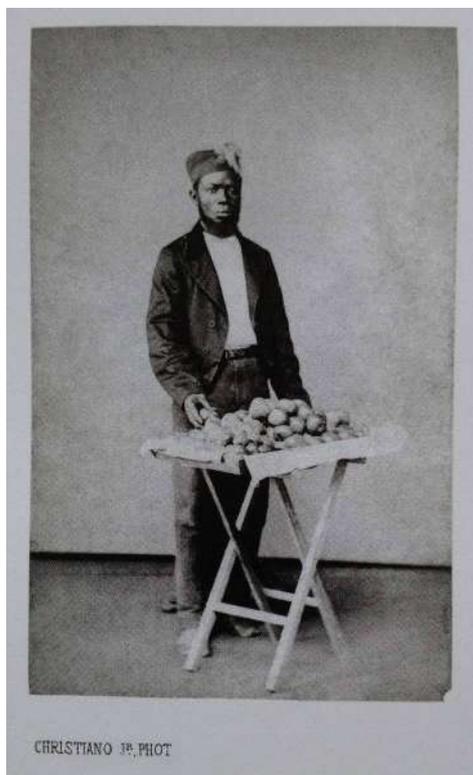


FIGURA 12 – JÚNIOR, Christiano. **Tipos de escravos de ganho**. 1865
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 128

Podemos querer supor que o senhor fotografado dentro do estúdio com a banca de frutas, (FIG. 12) uma semana depois tenha conduzido uma revolta na senzala, quando obteve sua liberdade e auxiliou a fuga de outros tantos.

Mas de qualquer forma não encontraremos estas imagens. Mbembe afirma que “para que emerja na ordem do visível, sua figura não deveria de modo algum evocar a violência fundadora que, tendo-lhe previamente despojado de sua humanidade pura e simples, reconstituía-o justamente como ‘negro’” (2018a, p. 126). Uma imagem como esta (FIG. 12) nos traz a redução a que foram submetidos os sujeitos, apenas um corpo para o trabalho, classificado de acordo com a função que foi-lhe ordenada executar. A imagem capta o trabalho forçado nas ruas (FIG. 12), fornecendo ganho a outrem que se considera seu dono e ainda obriga-o a representar seu próprio infortúnio, recebendo mais ordens em um estúdio fotográfico, tendo que ficar estático pelos longos segundos necessários

para que nenhum movimento borrasse a fotografia. Mas pensamentos de liberdade atravessam essa imagem e todas as outras de escravizados. Por mais que essas fotografias tenham sido produzidas para naturalizar a escravidão, o que elas portam principalmente é a ideia do que falta na imagem: a liberdade.

A maioria das imagens do período escravocrata traz impressa a dominação branca. O controle sobre os corpos podia levá-los aos estúdios de fotografia, podia fazer pará-los para uma pose em qualquer situação. Como podemos perceber nessa fotografia (FIG. 13), não havia restrições etárias à humilhação e à aplicação dos castigos físicos e morais. Além de ser submetido a diversos castigos no cotidiano, a criança escravizada era obrigada a posar na vexatória posição de submissão completa àquela mulher que se considerava dela proprietária. Não se produziam também as imagens da oposição à violência. Essas imagens terão ainda que ser confeccionadas e o cinema, assim como a fotografia, a poesia e a literatura, têm essa função ainda nos dias de hoje. De nos fornecer os quadros das múltiplas formas da resistência à escravidão e da luta pela vida.



FIGURA 13 – Fotografia não identificado. [Sem título], s.d.
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 94.

Em um estudo sobre as imagens produzidas no século XIX, Carneiro e Kossoy (1994) apontam a vinda da família real para o Brasil em 1808 e a assinatura por D. João VI do Ato de Abertura dos Portos, após três séculos de isolamento, como fator de estímulo à vinda de viajantes europeus para o Brasil. Vários desenhistas vieram reproduzir paisagens tropicais e os seus habitantes. A partir de 1850 a fotografia se populariza e vários fotógrafos montam estúdios nas capitais brasileiras. Mormente tanto as imagens,

quanto os relatos de viagem se impregnavam da visão preconceituosa do além-mar de seus autores acerca da população negra. Dos negros cativos era subtraída também a liberdade de se autorrepresentarem por imagens. Os escravizados eram utilizados como modelos em estúdio, retratados como exóticos, comumente com destaque para o corpo e músculos – elementos potenciais para o trabalho. As mulheres negras muitas vezes de forma sensual e erotizada.

Em uma coletânea com trabalhos de diversos fotógrafos organizadas por Ermakoff (2004) é importante notar que quase nunca se referia ao escravizado retratado pelo seu nome. As legendas das fotos, ora impressas no original, ora acrescentadas pelo autor do livro, contém a função desempenhada pela pessoa (FIG. 14-18): carregador, engraxate, soldado negro, vendedora de bananas com criança às costas, negro cesteiro, dentre outros. A humanidade subtraída era convertida em categorias de trabalho nas quais os indivíduos eram forçosamente encaixados.

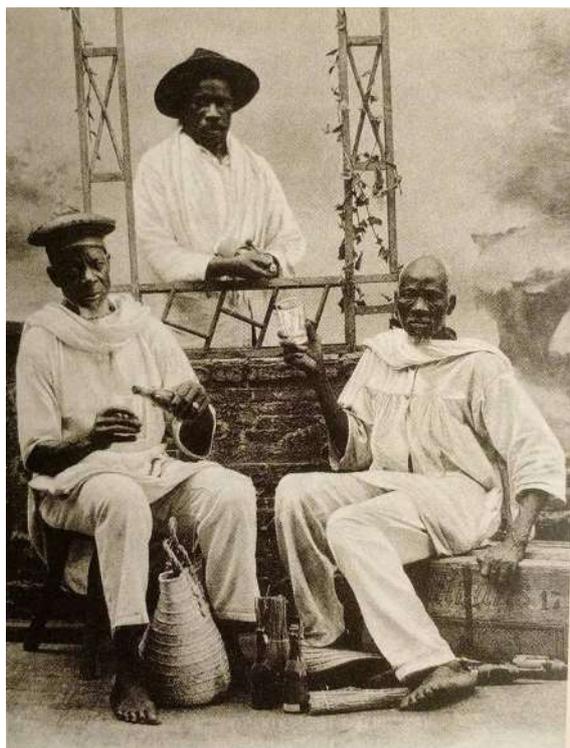


FIGURA 14 – LINDEMANN, Rodolpho
Carregadores. 1870
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 73

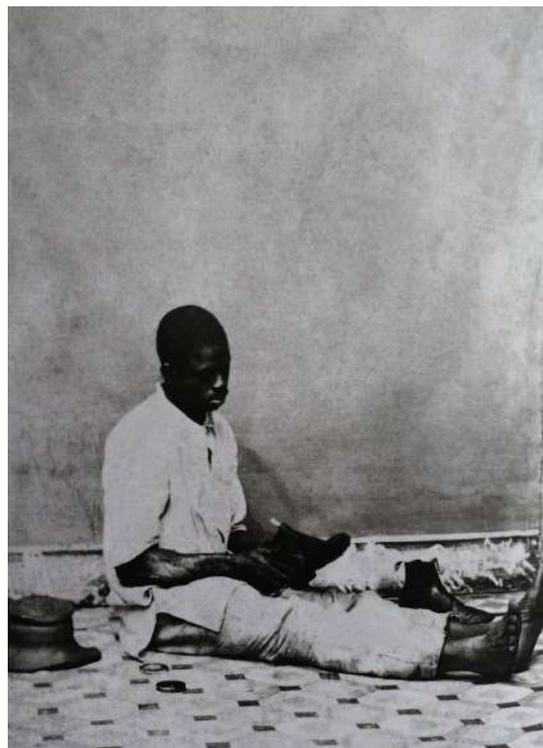


FIGURA 15 – GOSTON, João
Engraxate. 1870
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 160

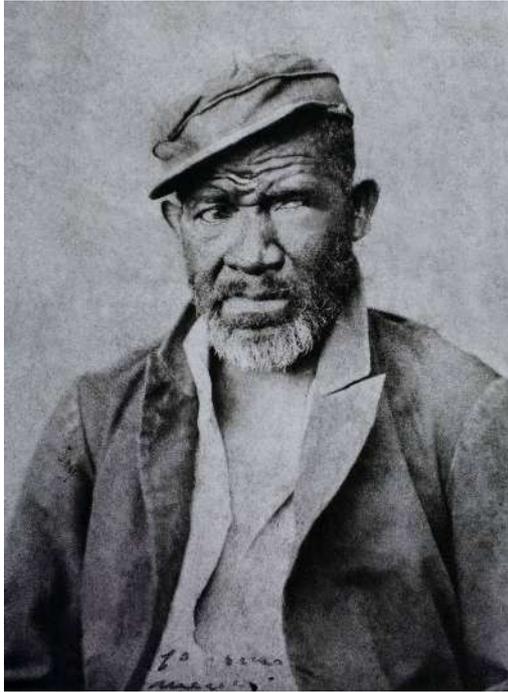


FIGURA 16 – Fotografia não identificado
Soldado negro, s.d.
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 83



FIGURA 17 – FERREZ, Marc.
Cesteiro, 1899.
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 137

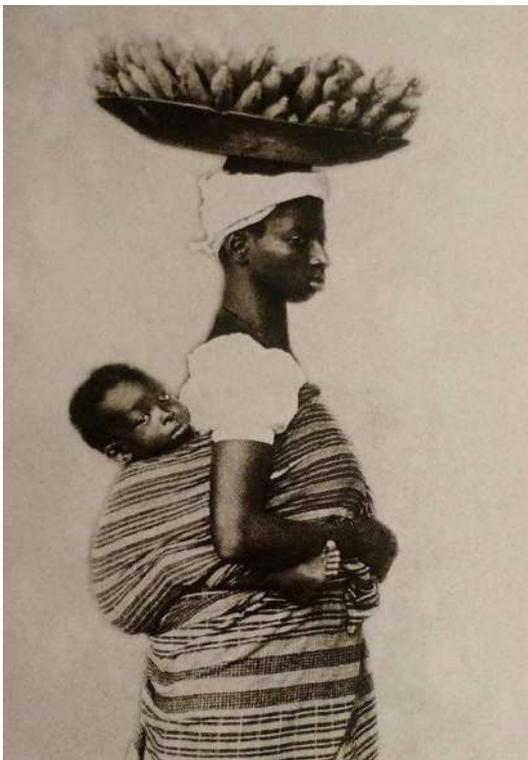


FIGURA 18 – FERREZ, Marc.
Vendedora de bananas criança às costas, 1885
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 116

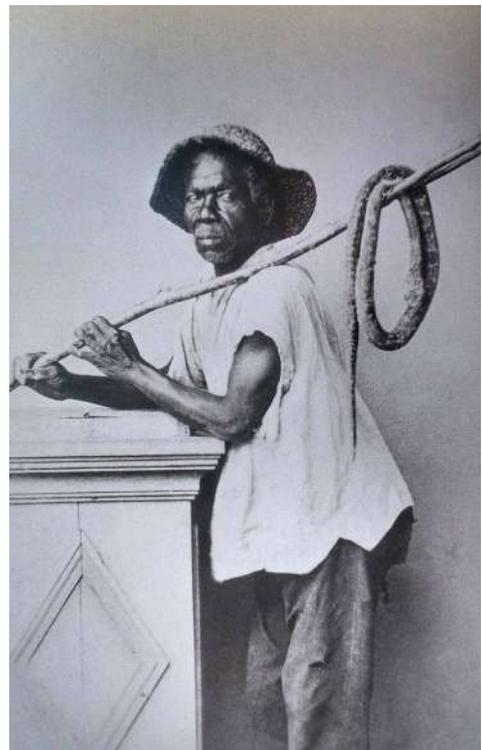


FIGURA 19 – JÚNIOR, Christiano.
Escravo segurando cobra, 1865
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 74

Havia séries associando as pessoas retratadas com a sua utilização pelo escravizador, como os “tipos de negros de ganho” ou pelo acontecimento registrado, como na fotografia intitulada “negro com uma cobra na forquilha” (FIG. 19). Em alguns casos os sujeitos negros da imagem são simplesmente ignorados, como na fotografia intitulada “Homem na liteira” (FIG. 11), na qual um homem é levado na liteira por dois escravizados, que são vítimas de uma reificação ao serem incluídos no mesmo plano da liteira – o dos objetos.

A coisificação aplicada aos negros foi a mesma que os colonizadores utilizaram com os nativos brasileiros. Bispo (2015) afirma que os povos originários possuíam várias autodenominações que foram estrategicamente substituídas por uma denominação genérica – índios. Segundo o autor trata-se da mesma tática utilizada por adestradores que iniciam um processo com um animal e a primeira coisa que fazem é mudar-lhe o nome, retirar-lhe o nome. Destinar uma denominação comum: negro, índio. Tentativa de retirada da humanidade e conversão do sujeito em ferramenta e força motriz de um projeto de expansão do capital. A denominação comum imposta (negro, escravo, etc), segundo Mbembe, “remete, não a uma realidade biológica ou a uma cor de pele, mas a uma das formas históricas da condição humana. Mas essa palavra também é sinônimo de luta tenaz pela liberdade e de [indômita] esperança” (2018a, p. 276). Essas imagens atravessam mais de um século para trazer aos nossos olhos estas pessoas encenando a própria desgraça, o registro da condição histórica que lhes foi imposta. Entretanto, e muito mais que isso, chegam a nós como um chamado à liberdade, delas e a de nossos contemporâneos.

Os nomes dos habitantes da casa grande não foram ignorados nem se perderam com o tempo, como podemos ver em alguns exemplos, como a foto de uma mulher negra e uma criança branca intitulada “Babá com o menino Eugen Keller” (FIG. 20). Em raríssimos casos apresenta-se o nome da pessoa explorada, como na fotografia “Augusto Gomes Leal com a ama de leite Mônica – Pernambuco” (FIG. 21), ressalta-se que não há registro de seu sobrenome.



FIGURA 20 – HENSCHEL, Alberto
Babá com o menino Eugen Keller, 1874
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 99



FIGURA 21 – VILLELA
Augusto Leal e ama de leite Mônica, 1860
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 102

Outras exceções são as fotografias de negros livres, que conservaram seus nomes, como a de José Maria Velho, em um retrato com dedicatória à sua esposa; alguns ilustres livres e abolicionistas, como Luís Gama (FIG. 22); e José do Patrocínio (FIG. 23).



FIGURA 22 – MILITÃO
Luís da Gama, s.d.
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 88



FIGURA 23 – HENSCHEL, Alberto
José do Patrocínio, s.d.
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 90

Na forma dos cartões de visita, precursores do cartão-postal, as fotografias se tornaram objeto de troca e de coleção, difundidas mundialmente. No caso dos escravizados ampliava-se a exploração da sua força de trabalho também à sua imagem,

ou seja, toda forma de lucro que pudesse ser extraída do sujeito negro deveria ser aproveitada.

Benjamin (2012) aponta que desde o início vendedores ambulantes e impostores se apropriaram da fotografia com propósitos comerciais e os pioneiros fizeram fortuna. No domínio do campo do retrato pela fotografia em detrimento da pintura, Benjamin (2012) nos chama a atenção para um fato: a produção de rostos anônimos. Pois os retratos pintados normalmente eram designados ao âmbito familiar. Na fotografia de um rosto⁴⁴ preserva-se “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real, e que não quer reduzir-se totalmente à arte” (BENJAMIN, 2012, p. 100). Aplicando-se a variável histórica às fotografias dos escravizados anônimos, saímos do campo da técnica e adentramos o da magia e nos indagamos por seus nomes. Nesses momentos a imagem pode recuperar sua aura, que havia sido destituída via reproduzibilidade. “O que é, de fato, aura? É uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 108). É quando a cópia torna-se imagem. Quando o escravizado torna-se sujeito e além de um nome, recobra o devir-revolucionário vetorizado em seus anseios de liberdade, suas linhas de força, suas participações em revoltas, os assassinatos legítimos de senhores da casa grande, as fundações dos quilombos, enfim, a potência da vida se impondo à servidão involuntária das senzalas, como exercício de legitimidade social, política e cultural.

Agamben (2015), se aproximando de Benjamin (2012), apresenta o conceito de exigência, que se caracteriza pelo ato do fotografado demandar seu nome ao observador e exigir a reversão do apagamento ao qual foi submetido. O conceito abarca uma compreensão de rosto que condensa uma história e uma geografia, e principalmente, “uma exigência de redenção” (AGAMBEN, 2007, p. 29). Trabalhos como o de Ermakoff (2004) e Kossoy e Carneiro (1994) são importantes ao ampliar a circulação das fotografias de escravizados do século XIX e despregá-las da moldura racista que as envolvia. Contudo, é da ficção que partirá o reestabelecimento dos nomes dos retratados. O cinema e outras artes é que podem atender às exigências dos retratados, fazer audíveis seus nomes e compartilhar seus desejos de liberdade, estendidos por gerações

44 Walter Benjamin refere-se a vendedora de peixe de New Haven, foto de David Octavius Hillss.

e em cada corpo negro em cena do cinema contemporâneo uma parte da redenção almejada é alcançada.

É tarefa das gerações contemporâneas e das próximas atender a essa calma urgência de múltiplas restituições dos fotografados via ficções, na oralidade secular das comunidades tradicionais ampliada em documentários, nas peças teatrais, nas produções acadêmicas, no hip hop e onde mais for possível abrir campos de produção de novos focos de poder. Responder ao chamado dos escravizados fotografados e convocá-los a fazer parte da constituição de um povo que se estrutura sobre as bases criadas da mão em revolta que atirou a primeira flecha tupinambá que atravessou o peito de um colonizador branco, que estourou o primeiro cadeado de uma senzala. E restituir a eles é o fazer a nós mesmos. É o fazer de nós mesmos, enquanto povo brasileiro. É o dever de se fazer uma escolha entre o opressor ou o oprimido.

A persistência da captura da imagem do povo negro pelos colonizadores é um dos elementos que mobiliza a luta pela autonomia representativa. O manifesto *Tela Preta*⁴⁵, elaborado por realizadores baianos em 2016, entre eles Larissa Fulana de Tal, trabalha o cinema negro como uma arma descolonizadora capaz de reverter as imagens eurocêntricas produzidas desde o período colonial. Um cinema que rompe o monopólio de produção das imagens, que até então tratava, de acordo com o manifesto, “homens e mulheres como seres animais em suas telas, criando estereótipos e perpetuando o racismo⁴⁶”. O manifesto relembra todas as sobrevivências negras desde a travessia atlântica, com todos os meios possíveis e afirma que este mesmo empenho vital é empregado para fazer “a travessia das câmeras, saindo do lugar de atores/assunto para ocupar o lugar de diretores/autores da imagem. Desta forma, tomamos as câmeras para mostrarmos a nossa visão de mundo sendo a voz de nós mesmos⁴⁷”. Essa consciência portada no manifesto *Tela Preta* é uma constante força na presente na produção crítica, teórica e nos filmes do cinema negro.

45 Disponível em <<http://correionago.com.br/portal/manifesto-tela-preta-correio-nago/>>. Acessado em 10 fev. 2018.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

3.2 – Imagens em movimento

Desde o início da produção cinematográfica no Brasil o corpo negro em cena era um incômodo para uma população branca que tinha como modelo as sociedades europeia e estadunidense brancas. O exercício do controle sobre a produção incluía a destruição de obras que ousavam retratar negros, bem como estratégias de decupagem que mantivessem sempre um corpo negro na periferia do quadro, próximo da invisibilidade. Reproduziam-se aqui formas coloniais de subjugo. Mbembe (2018a) aponta na França do final do século XIX um forte apoio ao ideário colonialista a partir de uma rede de jornais, revistas, peças publicitárias, políticos de diversas orientações partidárias, empresários, religiosos, etc., orientados à produção do discurso de naturalização da diferença racial. Fato que pode ser considerado como uma pedagogia de naturalização do racismo. A força da implantação do racismo nas estruturas resultou numa permanência a ser combatida. Mbembe afirma que

até hoje, essa variante francesa da violência da raça sinaliza um rosto que, tão logo surja à vista, deve ser imediatamente tornado invisível. Até hoje, trata-se de invocar uma voz que, tão logo se torne audível, deve ser imediatamente abafada, reduzida ao silêncio e impedida de se exprimir na primeira pessoa do singular. (2018a, p. 131)

O poder colonial opera no regime das visibilidades, definindo o que pode ser visto e o que deve ser ocultado. “E se é verdade que ‘o mundo é aquilo que vemos’, pode-se dizer que, na colônia, é soberano o que decide quem é visível e quem deve permanecer invisível” (MBEMBE, 2018a, p. 199). Diante disso o cinema é capaz de abalar o regime de visibilidade. A aparição dos subalternizados é a retomada da soberania. Porém, sem o acesso aos meios de produção de um filme, a população negra fica refém da representação atribuída a ela pelos não-negros.

Benjamin de Oliveira foi o primeiro ator negro a participar de um filme no Brasil, no papel de Peri, em “Os Guaranis” (Antônio Leal, 1908). O filme, baseado em *O guarani*, de José de Alencar, foi a primeira adaptação de um romance para o cinema. Constituiu-se na gravação, com câmera fixa e sem corte e montagem, da pantomina encenada no palco do Circo Spinelli, onde Benjamim trabalhava como palhaço, músico e autor e co-autor das pantominas. Otelo menciona o trabalho pioneiro do ator e observa que Benjamim

“trabalhava pintado de branco. Fez *O guarani* pintado de branco”⁴⁸. Segundo Carvalho (2003), o cinema surgia no Brasil com o início da República, que representava os interesses da oligarquia e iniciava-se o despertar para o poder comunicacional do novo meio. Ao que tudo indica, apesar de ser extremamente talentoso, Benjamim não deveria aparecer como negro em um filme.

Até o lançamento de “Alma no olho” (Zózimo Bulbul, 1973) quase três quartos de século se passaram da invenção do cinema até que a primeira pessoa negra escrevesse e dirigisse um filme. Zózimo Bulbul não foi o primeiro diretor negro no Brasil. Odilon Lopez e Afranio Vital gravaram antes, mas segundo Augusto, Bulbul “foi o primeiro a se colocar como diretor negro e trazer sua negritude de forma indissociável à sua obra”⁴⁹. Vejamos a seguir alguns dos vários pontos importantes da luta pela autorrepresentação, que segue em curso até os dias atuais.

Os textos de Neves (1968) e Senna (1979) são pioneiros no estudo do cinema negro brasileiro. Neves (1968) aponta que até então não havia filmes de autores negros no Brasil e sim filmes de assunto negro, ambos classificados por ele como cinema negro. Indica que “Barravento” (Glauber Rocha, 1962), “Ganga Zumba” (Cacá Diegues, 1963), “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960), “Esse mundo é meu” (Sérgio Ricardo, 1964) e “Integração racial” (Paulo César Saraceni, 1964) são as bases de seu estudo.

Neves aplica em “Barravento” (Glauber Rocha, 1962) o conceito de “brancura de concepção” (1968, p. 76), que não deve corresponder a um aspecto pejorativo, pois não considera o filme racista, mas corresponde à incapacidade de um determinado diretor branco em abordar da maneira devida os assuntos da população negra. Rocha afirma que “sem nenhuma vergonha, e exposto a todos, digo humildemente que poderia fazer de ‘Barravento’ um poema de mar, coqueiros, auroras e exotismo. E de amor. Mas fiz, deliberadamente, uma fotografia da miséria” (*apud.* REZENDE, 1986, p. 199). De fato as condições dos pequenos pescadores ao longo da costa brasileira muitas vezes beira a miséria, ainda hoje. E trazer o tema para o filme foi uma escolha importante do projeto. Rocha (*apud.* REZENDE, 1986, p. 199) afirma que assumiu a direção do filme após o início das gravações, que não foi o autor do argumento e que a obra continha ideias que

48 Filme Cultura v.4, p. 618, 2010.

49 Disponível em <<https://ursodelata.com/2018/07/31/cinema-negro-capitulos-de-uma-historia-fragmentada-apresentacao/>>. Acesso em 20 de jul. 2019.

não soube desenvolver. Esses fatos teriam culminado num filme que o autor considera inacabado. Rocha inclusive abandonou o projeto oito meses após o término das filmagens, só retomando a montagem depois de Nelson Pereira dos Santos ter assistido o material, considerado algumas tomadas relevantes e incentivado-o a montar o filme.

É provável que uma maior aproximação de Rocha e outros cineastas com o movimento negro do período pudesse ter fornecido as chaves para que os diretores conseguissem desenvolver com mais precisão a crítica à opressão social, numa perspectiva racializada que levasse em conta todo o peso histórico da escravidão e de uma abolição insatisfatória. A produção de “Barravento” (Glauber Rocha, 1962) coincide com a segunda fase do movimento negro brasileiro (1945 – 1964) na qual havia inúmeras associações e grupos de combate ao racismo, circulavam diversos jornais especializados na luta contra o preconceito e o Teatro Experimental do Negro, por exemplo, já produzia várias peças (DOMINGUES, 2007).

Domingues (2007) afirma que nesta segunda fase, tanto a direita quanto a esquerda não se aproximavam do movimento negro. O Partido Comunista Brasileiro (PCB), por exemplo, votou contra uma proposta de lei antidiscriminatória elaborada na Convenção Nacional do Negro de 1945, sob argumento de que

as reivindicações específicas dos negros eram um equívoco, pois dividiam a luta dos trabalhadores e, por conseguinte, represavam a marcha da revolução socialista no país. Como resultado, o movimento negro ficou praticamente abandonado por décadas, inclusive pelos setores políticos mais progressistas. (DOMINGUES, 2007, p. 111)

Esse distanciamento do movimento negro afetava também a classe artística. Um diretor como Rocha, capaz de se conectar de forma intensa com as questões sociais do Brasil, tinha certa dificuldade em ter uma síntese apurada dos problemas que afetavam a população negra. Importante ressaltar que no período de produção de “Barravento” (Glauber Rocha, 1962) publicações como a de Fernandes e Bastide (2015) tratavam do preconceito racial contra negros no Brasil. Rocha reconhecia os obstáculos e a discriminação enfrentada pelos negros, inclusive de serem alvos dos produtores de teorias sociológicas que corroboravam o racismo (REZENDE, 1986).

Porém, o distanciamento do movimento negro e de sua produção intelectual no período era marcante, ao ponto de podermos perceber seus sintomas no discurso de Rocha quase duas décadas depois de “Barravento” (Glauber Rocha, 1962), quando

afirma que “para mim, ‘Barravento’ é somente um ensaio cinematográfico, uma experiência de iniciante” (*apud.* REZENDE, 1986, p. 199). Diante do que o autor disse sobre o filme e foi exposto aqui, talvez possamos chegar à conclusão de que a obra transitou por campos sobre os quais o diretor não tinha-se conhecimento suficiente, fato que talvez pudesse ter sido evitado com a presença de um co-roteirista ou co-diretor negro com uma visão mais apurada dos problemas raciais do Brasil no período.

E, por fim, a aproximação com as ideias do movimento negro do período poderia ter ampliado a percepção de Rocha sobre a realidade racial no Brasil. O autor conclui existirem dois mundos ao afirmar que “alguns elementos de ‘Barravento’ fazem parte de minhas preocupações, o fatalismo mítico, a agitação política e as relações entre poesia e o lirismo, uma relação complexa em um mundo bárbaro, o mundo dos negros” (*apud.* REZENDE, 1986, p. 198). Creio que o aprofundamento do conhecimento do pensamento negro desloca o foco da barbárie do lado do oprimido para o lado opressor. E a isso que o cinema negro se propõe, realizar deslocamentos das narrativas e desconstruir discursos opressores.

Talvez o papel revolucionário auto-atribuído por Rocha e outros intelectuais da época, de acreditarem na sua missão conscientizadora dos proletários e pobres do país os impedisse de notar a produção intelectual do movimento negro e as suas demandas específicas anti-racistas. O pensamento glauberiano de que “primeiro precisamos tentar é dar ao negro consciência dessa miséria (...)” (*apud.* REZENDE, 1986, p. 199) denota certo paternalismo e também um caráter heróico e libertador. Mas Rocha reconhecia também a origem das opressões sobre a população negra e seu potencial revolucionário, que apesar de

vítima de racistas, antropólogos, sociólogos e artistas, o sentimento negro é o maior do mundo e é ele que faz o brasileiro vibrar no carnaval e no futebol, duas manifestações perigosas para os industriais da fome. Porque a mesma fúria pode explodir nas praças. E, sem dúvida, marchamos para esta festa. (*apud.* REZENDE, 1986, p. 199)

A diretora negra Larissa Fulana de Tal (MONTEIRO, 2017, p. 192) afirma que nos debates da época e nos contemporâneos sobre Cinema Novo, há uma dicotomia na relação do sujeito filmado e o sujeito que filma que pode ser notada na divisão “o povo e os cineastas. Então a gente pergunta que povo é esse e quem são esses cineastas? Então eu comecei a ver que eu não fazia parte desse grupo de cineastas. E que de fato

eu precisava rever aonde eu estava” (*apud.* MONTEIRO, 2017, p. 192). Não havia cineastas vindo do povo e os cineastas não se consideravam parte dele.

Tanto Neves (1968) quanto Senna (1979) criticam “Barravento” (Glauber Rocha, 1962) por ser um filme de aplicação de uma tese revolucionária: os oprimidos devem conscientizar-se da exploração (ou melhor, devem ser conscientizados pelo intelectual cineasta de classe média e branco) e insurgir contra ela. Ora, mais prudente seria o reverso – os cineastas descobrirem junto à população negra as mazelas que a afligiam.

É bem certo que teríamos explosões muito mais avassaladoras nos alicerces da Casa-Grande se o potencial do Cinema Novo tivesse sido aliado ao movimento negro da época, que já vinha com diversos acúmulos das lutas pós-abolição, e claro, com toda força da resistência durante o período escravocrata. Para cineastas brancos, saber usar os privilégios da branquitude como arma no combate à opressão racial é uma tarefa política ainda em desenvolvimento, distante ainda de alcançar suas forças máximas para colaborar com as lutas reivindicatórias sociais.

Senna (1979) aponta na sequência da luta de capoeira em que Aruan cobra a identidade negra de Firmino (os dois personagens principais do filme) indícios que Rocha insinuava a possibilidade de coexistência da energia espiritual ligada à religiosidade e a tomada de posição na luta contra a exploração, “inclusive verificando se existe mesmo um conflito ou se a coexistência das duas concepções em uma só ideia de Ser (Aruan/Firmino) não seria uma matriz da cultura africana” (SENNA, 1979, p. 219). Senna (1979) considera que Rocha contradiz e atualiza a hipótese “Barravento” (Glauber Rocha, 1962) em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (Glauber Rocha, 1969), filme que Rocha⁵⁰ considerava síntese de “Barravento” (Glauber Rocha, 1962) e “Deus e o diabo na terra do sol” (Glauber Rocha, 1964). Antônio Pitanga afirma “que ‘Barravento’ foi o primeiro filme negro político. “O personagem diz textualmente: - Vim de lá (da África) escravo, mas não serei escravo aqui”⁵¹.

Pode-se afirmar que atualmente “Barravento” (Glauber Rocha, 1962) não seria considerado um filme negro, diante do que se discute sobre a conceituação de cinema negro. Carvalho afirma que a “construção de um cinema negro, ou que encene representações das relações raciais, não é monopólio de um grupo étnico. Notáveis diretores brancos dirigiram filmes que tematizaram o negro e sua situação” (*apud.* DE,

50 REZENDE, 1986, p. 206

51 Filme Cultura v.4, p. 624, 2010.

2005, p. 93). Mas em geral as definições de cinema negro associam as produções deste conjunto ao fato de serem realizadas por pessoas negras, dentre outras características, como veremos ao longo do capítulo. Assim, um filme dirigido por uma pessoa branca que aborde questões importantes ao universo racial pode ser considerado um filme anti-racista.

Temos uma definição possível de cinema negro com Viviane Ferreira (MONTEIRO, 2017), que o percebe como um cinema bastante heterogêneo, sem a obrigatoriedade de uma unidade estética comum. A cineasta parte do princípio da normalidade, do fato de que um corpo negro em cena não contém nada de extraordinário e trabalha para apreender em suas obras os fluxos do cotidiano, já que não considera a existência do povo negro como algo anormal. E acrescenta à noção de cinema negro o imperativo da organização política para abrir frentes de construção de políticas públicas afirmativas. O manifesto *Tela Preta* afirma que o cinema negro é “fundando no tripé; produção, autoria e cosmovisão negra⁵²”. Ou seja, um cinema com pessoas negras na concepção e execução de roteiros alinhados a uma perspectiva política negra de presença no mundo. Em uma possível síntese, brancos que produzem cinema anti-racista estão exercendo seu direito e privilégio de fazer os filmes que desejarem. Já os negros que produzem cinema, participam de uma construção histórica que exige o direito de compartilhar sua subjetividade através do cinema e atua para desconstruir o monopólio branco sobre as representações.

Senna (1979) considera subjetiva a relação de “Barravento” (Glauber Rocha, 1962) com a população negra brasileira. Crê também que “Ganga Zumba” (Cacá Diegues, 1963) trouxe a luta emancipatória do povo negro na constituição de Palmares, relacionando-se de forma objetiva com a questão racial. O sentido desta objetividade está em “recusar o tratamento dispensado ao negro durante o primeiro meio século de cinema brasileiro, de propor um resgate pelo Cinema (ou pela Cultura Dominante) do peso e da projeção histórica do negro na formação do país” (Senna, 1979, p. 219). Senna (1979) acredita que ambos os filmes apresentam as formas de como se dão as relações do Cinema Novo com a questão negra e inauguram novas possibilidades, ultrapassando a subrepresentação das fases anteriores do cinema brasileiro, como poderemos notar a seguir.

52 Disponível <<http://correionago.com.br/portal/manifesto-tela-preta-correio-nago/>>. Acesso 12 jan. 2018.

3.3 – Fase do cinema branco brasileiro

A primeira fase, chamada por Senna (1979) de cinema branco, durou de 1898 a 1930 e abordou de forma objetiva através de seus filmes questões relativas ao brasileiro do interior, do litoral e da cidade. Os filmes pareciam retratar um país formado por uma maioria branca, com poucos habitantes negros e pardos, quando de fato a população brasileira em 1890⁵³ era constituída de 44% de brancos, 41,4% de pardos e 14,6% de negros. O cinema do período acolheu as teorias do racismo científico e, ao mesmo tempo, em que anunciava a superioridade da raça branca, incorporava também as ideias de branqueamento da população.

Veremos detalhadamente neste capítulo como o cinema e a crítica cinematográfica reagiam violentamente à mera presença de personagens negros e indígenas em cena, assim como maquinavam formas de colaborar com a transição do Brasil para um país de maioria populacional branca. O cinema, ao se incumbir dessas tarefas, foi indiferente às questões relevantes para população negra em suas primeiras décadas pós-abolição. Passava ao largo da abordagem de problemas referentes às limitações impostas à participação política e à questão do estímulo à imigração de trabalhadores brancos para suprir a mão de obra escravizada, visando o branqueamento da população brasileira.

Os brancos, em sua maioria, tratavam de manter isolados aqueles que haviam acabado sair das senzalas e novos muros, grades e grilhões se constituíam, menos físicos que simbólicos. A imigração “cumpria com um duplo objetivo estratégico: branquear e europeizar a cidade e, diante do choque abolicionista, desqualificar a mão-de-obra dos negros” (SCHUCMAN, 2012, p. 61). Ainda segundo Schucman (2012), 2,5 milhões de imigrantes chegaram ao estado de São Paulo entre 1820 e 1949 e em 1893 53% da população da capital era composta por estrangeiros. Podemos notar os reflexos da imigração europeia para o Brasil e da disseminação propagandística das teorias racistas no censo de 1940. Se por um lado população branca aumentou realmente em razão da chegada dos europeus, aumentou também por conta de pardos que começaram a se declarar brancos, influenciados pelo peso de ser a raça branca a raça superiora, conforme se propagava por diversos meios. O recenseamento de 1940 apresentou o

53 Em 1930 o censo brasileiro, que é decenal, não foi realizado. Entre o censo de 1890 e o de 1940, a pergunta sobre raça foi retirada do questionário (SKIDMORE, 1992).

Brasil com população composta por 63,5% de brancos, 21,2% de pardos e 14,7% de negros.

Segundo Domingues (2007), no período em que ocorria a fase do cinema branco os ex-escravizados e seus descendentes criaram dezenas de associações para combater o racismo, chamado na época de preconceito de cor, que dentre outras coisas, impunha uma segregação racial que impedia negros de acessarem alguns espaços públicos e privados. Nascimento (1978) traça um paralelo entre a situação dos africanos e afro-descendentes libertos antes e após a abolição, criticando o mito do escravo livre. Escravizados que já não proviam ao escravocrata o rendimento laboral desejado eram

atirados à rua, à própria sorte, qual lixo humano indesejável; estes eram chamados de “africanos livres”. Não passava, a liberdade sob tais condições, de pura e simples forma de legalizado assassinio coletivo. As classes dirigentes e autoridades públicas praticavam a libertação dos escravos idosos, dos inválidos e dos enfermos incuráveis, sem lhes conceder qualquer recurso, apoio ou meio de subsistência. Em 1888 se repetiria o mesmo ato 'liberador' que a História do Brasil registra com o nome de Abolição ou Lei Áurea, aquilo que não passou de um assassinato em massa ou seja, a multiplicação do crime, em menor escala, dos “africanos livres”. (NASCIMENTO, 1978, p. 65)

Com a invenção do cinema um novo espaço surgia. Investigações acerca das novas possibilidades de representação através da imagem em movimento eram feitas e experimentava-se o teatro filmado, os cine-jornais e as adaptações de romances. No período do cinema branco (1898 a 1930) o cinema ainda estava longe de ser ocupado como um campo de combate político pela população negra. Pelo contrário, apresentava-se como uma zona de apagamentos intencionais. O cinema no Brasil dessa fase era realizado em grande parte por estrangeiros, como o empresário ítalo-brasileiro Pascoal Segreto, que organizou a primeira sessão cinematográfica no Brasil. Aos ex-escravizados e seus descendentes foi impossível ter acesso aos meios de produção na primeira metade do século XX, uma vez que tudo indica que o primeiro diretor negro foi Haroldo Costa, com “Um desconhecido bate à porta – Pista de grama”, 1958.

Carvalho afirma que o cinema começa a se desenvolver no Brasil juntamente com o “processo de marginalização econômica da população negra na então jovem, ‘liberal’ e racista República” (2003, p. 162). Stam (2007) pressupõe que havia presença de negros em alguns dos primeiros filmes devido a seus títulos: “Dança de um Baiano” (1899) por ter sido gravado na Bahia, com população majoritariamente negra provavelmente trazia um

dançarino negro e “Dança de Capoeira” (1905), por se referir a uma tradição afro-brasileira. Como os filmes foram perdidos é impossível precisar seu conteúdo.

Os filmes realizados acerca da Revolta da Chibata parecem ser uma exceção no que se refere ao teor político das obras. Araújo (1976) aponta quatro filmes sobre a sublevação, entre eles uma versão ficcional do acontecido, “A vida do cabo João Cândido” (Carlos Lambertini, 1912), provavelmente o primeiro caso de censura cinematográfica no Brasil, já que o filme foi confiscado pela Marinha. A apreensão do filme fez parte da série de medidas repressivas tomadas pela Marinha após o fim da revolta, entre elas a prisão na Ilha das Cobras de participantes do ato – conta-se que numa das celas havia 18 pessoas e após três dias apenas dois homens sobreviveram: o soldado naval João Avelino Lira e o marujo João Cândido (ALMEIDA, 2011). A Revolta da Chibata teve grande repercussão social, alcançando o meio cinematográfico e inspirando a realização de uma ficção. Esse fato demonstra que, se caso houvesse interesse dos realizadores, cinematográficos da época, outras questões pertinentes à população negra poderiam ter chegado ao cinema. Já desse período vem a origem do problema que Otelo apontaria anos mais tarde, da escassez de atores negros no cinema, que tem como causa “os autores não escreverem dentro da realidade brasileira”⁵⁴. Dessa forma, toda a efervescência do movimento negro dos anos pós-abolição, lutando por inclusão via trabalho e educação não tocava o cinema feito pelos brancos, que seguiam alheios à luta contra a opressão empenhada pelos afro-brasileiros, quando não constituíam através da arte cinematográfica um polo ativo de produção do racismo (NEVES, 1968; SENNA, 1979; CARVALHO, 2003).

Essa face de colaboração racista pode ser claramente notada em alguns textos críticos publicados em revistas do período, que acompanhavam o pensamento determinista de teóricos brasileiros disseminadores de teorias racistas. Tais textos refletiam as posições de intelectuais como Nina Rodrigues, que afirmava que a presença da raça negra no Brasil era causa da inferioridade de nosso povo (NASCIMENTO, 1978). Segundo Tomain (2012) as revistas *Cinearte*⁵⁵ e *Scena muda*⁵⁶ realizaram uma campanha

54 Filme Cultura, p. 619, v.4, 2010.

55 *Cinearte* foi uma revista especializada em cinema, publicada entre março de 1926 e julho de 1942 no Rio de Janeiro. Para consulta *online*, recomendo a utilização do site da Biblioteca Nacional, que possui a coleção completa da revista e a ferramenta de busca por palavra-chave (recurso indisponível no site do Museu Lasar Segall, que também possui o acervo digitalizado).

56 *Scena muda* foi uma revista especializada em cinema, publicada entre 1918 e 1955.

de higienização do cinema brasileiro, não poupando esforços para que o cinema nacional disseminasse uma imagem de nação branca.

Vejamos o exemplo de como foi tratado na imprensa do período o filme “Brasil pitoresco”⁵⁷ (Cornélio Pires, 1925). A obra tem intenção de mostrar, além de paisagens de grandes cidades como Rio de Janeiro e Vitória, particularidades do povo e características dos habitantes mais simples do país. Dentre outros temas a obra registra o trabalho de pescadores, jangadeiros e um grupo de ciganos.

Sobre o filme encontra-se publicado o seguinte relato na seção de cartas, cujo autor indaga quando o Brasil abrirá mão de “mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-raras’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico”⁵⁸? Afirma que se o filme for exibido no exterior vão comparar o Brasil à Angola ou ao Congo⁵⁹. Em outra edição um leitor reclama que o filme apresenta “índigenas, cangaceiros, negros em dansas exóticas e tudo quanto possa desprestigiar (...) e outras cousas ‘típicas’ do Brasil’. A fita é da ‘Films Paulista’, tomem nota para no dia em que a virem anunciada passar bem longe”⁶⁰ ⁶¹. Assim, tanto através de seu corpo de funcionários, como pela participação de seus leitores, a mídia trabalhava para massacrar toda cultura brasileira que não estivesse alinhada com os padrões europeus, estadunidenses e com a elite local branca.

Podemos notar que crítica semelhante ocorreu com outra obra do período. Um correspondente⁶² da revista *Cinearte* relatou que ao caminhar por Nova Iorque se deparou com os letreiros em um cinema: “The girl from Rio” (Tom Terris, 1927). Imaginou que o filme em cartaz pudesse se referir ao Rio de Janeiro, o que conseguiu conferir ao se aproximar do cartaz e ler a frase “um ardente romance no Brasil”. Resolveu assistir à “fita”, pois se tratava de uma produção estadunidense⁶³.

Ainda sobre o filme citado, é possível ler na revista que “a Gotham, uma empresa que põe uma casinha de barro como escritório de companhia de Café no Brasil em seu ‘The girl from Rio’ não pode apresentar bons filmes, mas... o film não presta”⁶⁴. O embaixador brasileiro em Washington publicou um texto no veículo estadunidense *Film*

57 “Brasil pitoresco” (1925), de Cornélio Pires e outras obras do período podem ser acessadas no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/>>, acessado em 01/09/2017.

58 Cartas para o operador. *Cinearte*, v.1, n.9, p. 02, 28 set. 1926.

59 *Ibid.*

60 Optei por manter a grafia original das revistas em citações na tese.

61 Cinema Brasileiro. *Cinearte*, v.3, n.112, p. 6, 18 abr. 1928.

62 The girl from Rio. *Cinearte*, v.2, n.90, p. 20, 16 nov. 1927.

63 *Ibid.*

64 A tela em revista. *Cinearte*, v.2, n.95, p. 14, 21 dez. 1927.

Daily questionando a imagem do Brasil passada pelo filme, como uma simples “villa adiantada” e não como país com amostras de desenvolvimento. Redatores do *Filme Daily* respondem que o Rio de Janeiro já era muito adiantado e que os brasileiros eram muito sensíveis⁶⁵. Na sua tradicional defesa de um cinema nacionalista, o redator de *Cinearte* argumentou que o Brasil deveria investir em produções próprias, que mostrassem aos Estados Unidos, com quem o Brasil desejava ter relações comerciais, como de fato era nosso país, assim como faziam os filmes estadunidenses que aqui chegavam. Nada de filmes naturais de “ambientes curiosos, índios, cobras esquisitas e bichos ineditos, etc.”⁶⁶, o que o redator considera propaganda negativa. O redator de *Cinearte* se preocupava com o fato de que o filme, que “retrata o Brasil como uma aldeia do *far-west* americano”⁶⁷, estivesse sendo exibido e fazendo sucesso na Argentina, mesmo após ter sido proibido pela polícia em São Paulo⁶⁸ e elogia o cônsul argentino em Porto Alegre, que escreveu a vários veículos sobre a exibição do filme “Terra de todos” (Fred Niblo, 1926) na cidade.

Segundo o cônsul, “Terra de todos” (Fred Niblo, 1926) era uma afronta à sua pátria por trazer mulheres argentinas vestidas de farrapos e descalças, ruas com casas miseráveis e duelos sangrentos. Em outra edição da revista afirma-se que “o yankee bem sabe que não somos um paiz selvagem⁶⁹” e que produções como “The girl from Rio” são representações propositais, uma vez que se um filme fosse filmado em São Paulo não atrairia a atenção do público estrangeiro, pois seriam os “mesmos automoveis. Mesmas calças largas. Mesmas saias curtas”⁷⁰. Curiosamente, cerca de quatro meses após a proibição em São Paulo, o filme foi relançado nos cinemas, com o título alterado para “Musa de tango”⁷¹. O editor afirmou que “é dever meu avisar, antes de fazer a critica do film, que se trata de THE GIRL FROM RIO (sic), o film que trata de um Rio de Janeiro indigno, aonde, cretinamente, os norte-americanos apresentam aspectos falsos e feios da nossa famosa capital”⁷². Fica claro a preocupação dos editores com que o cinema fosse um instrumento de propaganda de uma sociedade brasileira supostamente branca e não trouxesse à tela imagens de indígenas e negros.

65 *Cinearte*. Rio de Janeiro, v.3, n.101, p. 4, 01 fev. 1928

66 *Cinearte*. Rio de Janeiro, v.15, n.481, p. 4, 15 fev. 1938

67 *Cinearte*, v.3, n.114, p. 04, 02 mai. 1928.

68 *Cinearte*, v.3, n.122, p. 04, 27 jun. 1928.

69 *Cinearte*, v.3, n.132, p. 17, 05 set. 1928.

70 *Cinearte*, v.3, n.132, p. 17, 05 set. 1928.

71 *Cinearte*, v.3, n.136, p. 33, 03 out. 1928

72 *Ibid*.

A forma difundida por *Cinearte* de como o cinema nacional deveria representar corretamente o Brasil pode ser analisada na reportagem sobre o filme “A filha do advogado” (Jota Soares, 1926). É importante notar que no início da matéria⁷³ de *Cinearte* são citados os nomes dos atores e seus respectivos personagens no filme, exceto o de Ferreira Castro, que faz o papel do criado negro Gerônimo, um dos personagens principais da obra. (FIG. 24) Esta omissão constitui um ato discriminatório em relação ao ator negro.



FIGURA 24 – Matéria de *Cinearte* sobre “A filha do advogado” (Jota Soares, 1926)
 Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/162531/1307>>. Acesso em 20 mar. 2018

A matéria concede à obra uma espécie de selo atestando que “é um film brasileiro”⁷⁴. Na concepção nacionalista da revista, o cinema brasileiro deveria ser feito

73 A filha do advogado. *Cinearte*, v.1, n.33, p. 23, 13 out. 1926

74 *Ibid.*

com qualidade, ser posado⁷⁵, trazer atrizes belas e atores simpáticos⁷⁶, de forma a agradar ao público e fortalecer a indústria. E, para tanto deveria, como já foi citado, abandonar todo argumento e imagem que pudesse desviar o país de seu destino: ser uma nação desenvolvida e de população branca. Assim, notamos claramente que a principal revista de cinema do período fornecia diretrizes de produção e para os desviantes havia represálias, como veremos adiante, no caso da atriz Italia Manzini.

Carvalho (2003) e Autran (2001) consideram “A filha do advogado” (Jota Soares, 1926) um filme racista. Um dos vilões da história é Gerônimo, cujas características atribuídas ao personagem são a ganância, a corrupção, a covardia, a curiosidade e o misticismo. Autran (2001) afirma que o filme denota a relação entre a elite branca e a herança escravocrata, uma vez que Gerônimo aparece sempre trabalhando e é o único personagem a desempenhar tarefas braçais. No filme, Helvécio é um jovem violento acusado de agredir mulheres em uma festa. Ele se apaixona por Heloisa, filha do advogado Paulo Aragão. Helvécio paga Gerônimo, jardineiro de Heloisa, para que entregue à mulher uma carta. Ao não ter seu flerte correspondido, Helvécio retorna à casa de Heloisa, suborna Gerônimo e, com a ajuda deste, adentra o quarto da mulher. Quando ela chega em casa, depara-se com Helvécio que tenta agarrá-la e agride-a com socos e rasga-lhe a roupa. Para se defender, Heloisa atira em Helvécio com uma arma que seu pai havia dado-lhe, em seguida é presa e tem início seu julgamento. Gerônimo arrepende-se de ter colaborado com Helvécio e comparece espontaneamente ao julgamento para falar ao juiz, testemunho esse que serve para absolver Heloisa e conduzir Gerônimo à cadeia.

Carvalho afirma que a personagem negra desestabiliza a trama com sua corrupção, restabelece a ordem a partir da sua confissão e após sua prisão não é necessário mostrar o julgamento no filme, “já que a culpa ou a inocência não está nos fatos, mas nos valores morais” (2013, p. 170). Depois que Gerônimo é levado pelos guardas, toda a culpa de Heloisa se expia, pois se prova que Helvécio entrou na casa da mulher sem autorização. E Gerônimo não importa mais. Há apenas vinte e seis anos da

75 O termo posado referia-se às ficções, que eram preferidas pela linha editorial da revista, em detrimento dos filmes naturais – os documentários. Nas ficções era possível maior controle da representação, podendo-se evitar, pela lógica da revista, imagens das ruas, por exemplo, onde por vezes não se pode ter controle sobre o que enquadra-se, captando imagens de pessoas negras, o que a revista considerava prejudicial para a imagem do país.

76 *Cinearte* promovia enquetes com seus leitores, para levantar os nomes de atrizes e atores que agradavam mais aos espectadores. Concurso. *Cinearte*, v.1, n.9, p. 02, 28 set. 1926

abolição, o destino de negro preso não importava mais ao filme, nem ao espectador. A justiça apresenta-se como um instrumento de subjugação e destinação do povo negro.

Uma vez que *Cinearte* defende o uso do cinema como forma de resolução do que ela considera problema – o povo negro no Brasil, podemos deduzir que o encarceramento da população negra é uma das soluções apresentadas, simbolizada pela prisão do personagem negro no filme. Nota-se que o cinema era utilizado como vetor de estereótipos negativos associados à população negra e que a atual predominância desta parcela da sociedade brasileira entre a população carcerária⁷⁷ tem origens em épocas distantes que remontam o período escravocrata e pós-abolição sem indenizações. O segundo Código Penal brasileiro, de 1890, estabelecia a prisão como punição para mendigos, alcoolistas, vadios e capoeiristas. Se por um lado a República ampliava as formas de participação cidadã individual, por outro “passava-se a responsabilizar o indivíduo por falta de recursos, mendicância e embriaguez, e restringia-se brutalmente a noção de espaço público, colocando para fora todos aqueles que não lhe eram gratos” (SANTOS, 2004, p. 146). Santos (2004) afirma que paralelo à criação do Código Penal foram elaboradas as primeiras leis a regulamentar a prestação de serviços, de forma que coibir a vadiagem era também uma maneira de manter o nível de oferta de mão-de-obra alto.

3.4 – Racismo e destruição de filmes pela polícia durante o Cinema Branco

Numa edição⁷⁸ de *Cinearte* é relatada a ação policial que confisca e destrói um filme produzido pela empresa da atriz italiana Italia Almirante Manzini. O filme foi gravado em São Paulo, com atores negros e, ao que tudo indica, continha uma cena de carnaval. A nota racista sobre o filme abre a edição da revista e afirma que “à cata do pittoresco, agarram um bando de creoulos e convertem-n'os em ESTRELLOS de Cinema (...)”⁷⁹. O fato do filme conter personagens negros motivou a sua destruição. Um ato sumário sem garantia legal. Se a obra em questão foi realizada por uma estrangeira, na posse dos privilégios de sua cor branca, podemos imaginar que o grau de dificuldade e repressão a

77 A população em situação de privação de liberdade de acordo com o Ministério da Justiça no Brasil em 2016 é de 622.202 indivíduos, sendo 61% negros. Disponível em <<https://www.justica.gov.br/radio/mj-divulga-novo-relatorio-sobre-populacao-carceraria-brasileira>>. Acesso em 20 jan. 2018

78 Varia. *Cinearte*, v.1, n.24, p. 3, 11 ago. 1926

79 *Ibid.*

serem enfrentados por um realizador negro que abordasse temáticas político-raciais seriam ainda maiores.

Havia apenas trinta e oito anos da abolição e o povo negro estava em plena marcha de luta para uma reestruturação social que até hoje não foi plenamente alcançada. Paralela às lutas dos negros, produzia-se a ferro e fogo a tentativa de um apagamento de uma parte da população brasileira, que havia sobrevivido a séculos de escravidão e ainda hoje segue em árdua luta. Passados quatro meses da destruição de seu filme pela polícia, Italia Manzini continuava sofrendo sanções da *Cinearte*, que numa nova edição informou a seus leitores ter estado com a atriz em longa conversa e recebido uma foto, mas que não publicaria no momento "para evitar mais comentários sobre o seu incidente em São Paulo"⁸⁰.

Páginas adiante, nesta mesma edição, foi publicado um texto no qual informam que Manzini não pôde ter se defendido sobre o caso por estar fora do Brasil. A atriz "admitte que houve leviandade nas intenções da referida fita; todavia, ninguém deverá supôr que ella e os seus companheiros tivessem o intuito de menosprezar da cultura brasileira"⁸¹. Afirmou que jamais atuaria consciente para injuriar o país e que "não examinou com a necessária ponderação o argumento ou o capricho do seu companheiro em relação à entusiastica dança de negros"⁸².

A última menção que encontrei na revista sobre o ocorrido foi em uma matéria na qual se comenta que a falta de sinceridade de Italia Manzini "posta em prova, quasi serviu á sua companhia para rematar numa aventura, as peripecias de uma já decadente carreira artistica"⁸³. Na mesma reportagem, a revista sugere que ação policial semelhante à realizada no caso Manzini seja aplicada a "cavadores que levam a apresentar ahi, quanto ha de mais degradante para nosso paiz"⁸⁴. É possível supor que a campanha empreendida por *Cinearte*, que incluiu ataques pessoais à atriz⁸⁵, tenha afetado de forma

80 Filmagem Brasileira. *Cinearte*, v.1, n.44, p. 1, 29 dez. 1926

81 *Cinearte*, v.1, n.44, p. 12, 29 dez. 1926

82 *Ibid.*

83 Filmagem Brasileira. *Cinearte*, v.2, n.58, p. 6, 6 abr. 1927

84 *Ibid.*

85 Em uma edição, a revista afirma que a atriz fora um grande ícone de beleza, mas agora encontrava-se em decadência. Quando um repórter foi entrevistá-la, ela tomava pastilhas para azia e isso foi utilizado numa matéria como piada. "Imaginem, a dama formosa, destruidora de corações em tantos Films maravilhosos, soffrendo do estomago como qualquer mortal, cada terra!" (*Cinearte*, v.VII, n.329, p. 28, 15 jun. 1932)

negativa a carreira de Italia Manzini, levando-se em conta que desde então teve seu nome citado apenas em curtas notas.

No obituário de Manzini, *Cinearte* atribui a queda de sua popularidade nos últimos anos da carreira apenas à expansão do cinema estadunidense nas primeiras décadas do século XX, causando um ofuscamento do cinema italiano em geral, sem mencionar o filme com atores negros que foi destruído. Ou seja, a revista opta por não lembrar o fato e a sua própria importância na derrocada da carreira da atriz.

Os ataques ao filme de Manzini pelo fato de haverem negros no elenco, ao mesmo tempo em que se alinham com todas as discriminações realizadas contra os afro-pindorâmicos na pós-abolição, também refletem uma ação oligárquica contra o movimento negro do período. Um dos meios de luta do movimento negro foi a criação de uma imprensa própria. Tais jornais abordavam questões e problemas da população negra, tais como moradia, acesso à saúde e educação, dentre outros. Segundo Domingues, os jornais se configuravam como um espaço de confluência de debates sobre o racismo no Brasil, denunciando inclusive um regime de segregação que vigorava neste período “em várias cidades do país, impedindo pessoas negras de ingressarem ou freqüentarem determinados hotéis, clubes, cinemas, teatros, restaurantes, orfanatos, estabelecimentos comerciais e religiosos, além de algumas escolas, ruas e praças públicas” (2007, p. 105). É bem provável que o custo das câmeras e películas tenha sido o impeditivo da realização de filmes pelo movimento.

Como *Cinearte* era uma mídia influente e referência na área cinematográfica, que noticiava e publicava críticas de diversas produções nacionais, é possível que seu discurso racista tenha influenciado outros autores, inibindo-os de trabalharem em seus filmes questões relativas à opressão imposta à população não-branca brasileira.

Mesmo depois de destruído o filme de Manzini, *Cinearte* prossegue a campanha racista, como uma espécie de alerta aos realizadores que ousarem no futuro produzir cenas com personagens negras. No elogio às ações policiais⁸⁶ contra filmes que apresentassem atores negros ou indígenas, nos pedidos que estas ações se intensificassem e se ampliassem por outros estados, podemos notar as relações de poder da elite se manifestando tanto pelo braço armado do Estado, quanto pela mídia burguesa,

86 A revista elogia uma batida policial no interior de São Paulo durante as filmagens de “Guarany”, produzido pela Paramount. Supõem-se que pela presença de índios, toda a equipe foi presa até explicar do que tratava-se a filmagem. *Filmagem Brasileira. Cinearte*, v.1, n.30, p. 4, 22 set. 1926

ambas trabalhando em prol da manutenção dos privilégios da elite nacional branca. Pouco mais de um mês após a apreensão e destruição da obra, o editor da *Cinearte* afirma que “sim, ha negros no Brasil, mas temos até que nos orgulhar pela maneira como estamos resolvendo o problema, sem admitir antagonismos intransponíveis ou odios mesquinhos, tão sensíveis em outros países”⁸⁷. Nota-se que o discurso editorial reflete as teorias de miscigenação sem conflito, que se baseiam em parte no medo da elite brasileira de uma grande insurgência da população negra, ao mesmo tempo em que trabalham para a continuidade de seus privilégios baseados na manutenção do preconceito e da opressão.

E, principalmente, fica evidente que os editores da revista consideram os cidadãos negros brasileiros um problema a ser resolvido de alguma forma. E prosseguem afirmando que “(...) não é justo que se represente o nosso país por um tipo racial já hoje em minoria, nem que se venha colher 'notas pittorescas', fantasiando S. Paulo, com uma época e costumes que não existem há anos”⁸⁸. Esta afirmação de que a população negra, parda e indígena era minoria coincide com o período em que foram retiradas do censo perguntas sobre raça, com a alta na chegada de imigrantes brancos e com os esforços de intelectuais e políticos que trabalhavam para disseminar os ideais de progresso baseados no aumento e predominância da população branca. Sempre houve um trabalho da elite em produzir noção de que a população negra não é maioria no país. Sempre houve uma tentativa de extinção, no real e no simbólico, dessa parcela maior da população brasileira. O preconceito racial, a discriminação contra negros, pardos e indígenas e a propagação da raça branca como superior (inclusive através do cinema) aparentemente influenciaram na autodeclaração de cor dos brasileiros nos censos. O censo de 1940 registra a maior porcentagem de população branca da história, com 63,47%, seguida por 14,64% de negros, 21,21% de pardos e 0,59% de amarelos, sendo que não há dados sobre a população indígena. Ao longo das décadas a porcentagem de população branca e negra diminuiu e a de pardos aumentou. Em 2016 a população branca representava 44,2%, a negra 8,2% e a parda 46,7% e de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁸⁹, o aumento da população negra e parda,

87 *Filmagem Brasileira. Cinearte*, v.1, n.30, p. 4, 22 set. 1926

88 *Ibid.*

89 “População chega a 205,5 milhões com menos brancos e mais pardos e pretos”. Disponível em <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos>>. Acesso em 20 mar. 2019

comparada com os anos anteriores, pode estar relacionado com o reconhecimento da população negra com a própria cor. Sob esse aspecto alguns pontos exercem influência, como as políticas afirmativas, o fortalecimento da cultura negra (incluindo as produções audiovisuais contemporâneas), dentre outros.

Podemos perceber no cinema o empenho na maquinação da raça em colaborar com aqueles que optam por não querer ver nem ouvir falar determinados sujeitos. Para Mbembe, raça é algo irreal e

só existe por conta de “aquilo que não vemos”, não existe raça. Com efeito, o *poder-ver* racial exprime inicialmente no fato de que aquele que escolhemos não ver nem ouvir não pode existir nem falar por si só. No limite, é preciso calá-lo. Em todo caso, sua fala é indecifrável ou, no mínimo, inarticulada. É necessário que alguma outra pessoa fale em seu nome e em seu lugar, para aquilo que ele pretende dizer faça sentido na nossa língua. (...) aquele de quem foi suprimida a faculdade de falar por si mesmo é sempre forçado a se considerar, se não um “intruso”, então alguém que aparece no campo social unicamente sob a forma de um “problema”. (2018a, p. 200)

Se na concepção da burguesia ascendente, espelhada em *Cinearte*, os negros eram um problema a ser resolvido, é possível notar a proposta editorial de instrumentalização do cinema para colaborar com a máquina racista. A revista clama para que as ações policiais de interrupção de filmagens, confisco e destruição de filmes se espalhem pelo Brasil inteiro. “E nós não podíamos fazer films que, paralelamente ao enredo, incutissem no espirito de nosso povo a necessidade de resolver qualquer problema nacional?”⁹⁰. Fica patente a sugestão de incorporação de ideologias de raça e classe ao roteiro dos filmes, bem como ações higienistas, como a que será exemplificada a seguir, como parte das estratégias do poder em se perpetuar.

E, aparentemente, a escolha das fotografias para essa página da matéria (FIG.25) tem algo a nos dizer. Um *still* de cena do julgamento de Heloisa, na qual Gerôncio (funcionário negro de Heloisa) faz sua confissão, em “A filha do advogado” (Jota Soares, 1926) ocupa a metade superior da página. O tribunal está lotado e o júri é composto por brancos. No centro da imagem está o juiz, ao seu lado está Gerôncio, de pé, sendo encarado por todos, momentos antes receber a ordem de prisão e ser retirado da sala pelos policiais. Na segunda metade da página está a foto de uma atriz branca e dentro dos padrões de beleza elencados pela revista acerca do que deve ser mostrado em filmes

90 *Filmagem Brasileira. Cinearte*, v.1, n.30, p. 5, 22 set. 1926

brasileiros. A aparente proposição de *Cinearte*, resultante desta montagem imagética, se aproxima de um pensamento racista que prega um cinema branco, povoado por personagens brancos, sem negros, ou no máximo com negros em papéis que reforcem estereótipos do lugar a eles designados pela estrutura social arquitetada pela elite nacional. E, por fim, o encarceramento como uma das possíveis soluções.



FIGURA 25 – Editorial de Cinearte
 Fonte: Filmagem Brasileira. *Cinearte*, v.1, n.30, p. 5, 22 set. 1926

3.5 – Cinema como instrumento prático de fomento ao genocídio – ou a aplicabilidade de uma teoria racista

Cinearte é capaz de apresentar resultados objetivos de um filme que contenha problemas a serem resolvidos. Vejamos o caso de "O mendigo elegante" (*The street of forgotten men*, Hebert Brenon, 1925), sobre o qual a revista afirma que "são admiráveis aquelas cenas daquelle 'pateo de mendigos' da velha Bowery. E depois digam que o Cinema prejudica. Eu sei é que, com a passagem deste film, a policia do Rio resolveu limpar a cidade da quantidade de mendigos que não deixavam a gente parar um pouquinho na rua (...)"⁹¹. O cinema na perspectiva dominante funcionava então como produtor de realidades. E, por conseguinte, qualquer tentativa de colocar em circulação narrativas da população negra deveria ser barrada. Qualquer tentativa de libertar o cinema do jugo elitista deveria ser alvo do braço armado do Estado. Essa é a posição de *Cinearte* ao sugerir que "a policia de todo o Brasil devia reunir-se e estabelecer um ataque a centenas de films que se fazem aqui, desmoralizando nosso paiz e a nossa capacidade cinematographica (...)"⁹². Se o cinema crescia enquanto entretenimento e também instrumento de manutenção da desigualdade, restaria aos inconformados subverter, retirá-lo da lógica econômica e apontá-lo contra ela mesma, no intento de promover possibilidades distintas, abrir campos para a partilha da igualdade.

Se por um lado a oligarquia nacional administrava o poder de invisibilizar os povos nativos, os negros e a população pobre em geral, havia movimentações de resistência e ocupação de espaços narrativos. Havia a busca de produção de imagens capazes de operar na zona do confronto simbólico. Imagens produtoras de redenção. O fator impeditivo para o surgimento de um filme realizado por uma pessoa negra era principalmente econômico. As câmeras cinematográficas já se popularizavam ao ponto de haver em 1930 na revista *Cinearte* uma sessão chamada "Amador". Mas a limitação econômica imposta pelo sistema opressivo torna-se um impeditivo aos mais pobres para utilizar todas as armas possíveis na luta contra a opressão. Para Stam, o cinema brasileiro retratava o país como uma Europa tropical e o "clima ideológico era, em geral, hostil aos negros, enquanto os próprios negros eram cultural e economicamente marginalizados, dificilmente em condições de fazer filmes que os representassem como

91 A tela em revista. *Cinearte*, v.1, n.7, p. 25, 14 mar. 1926

92 Filmagem Brasileira. *Cinearte*, v.1, n.30, p. 5, 22 set. 1926

eles gostariam” (STAM, 2007, p. 124). Ou seja, não há registros de diretores negros neste período. Além da limitação econômica, os negros seguiam ocupados em se libertar da escravidão, mesmo após a pseudo-abolição. A Revolta da Chibata foi um exemplo da luta negra por dignidade e, como veremos adiante, a partir dela foi produzida umas das primeiras imagens fotográficas de pessoas negras em suas lutas por liberdade.

3.6 – A Revolta da Chibata e a tomada das imagens

As mãos que poderiam também estar empunhando câmeras, manobravam navios de guerra sequestrados e disparavam contra o Rio de Janeiro em 1910.

João Cândido declarou ter sido influenciado, juntamente com outros colegas da Marinha durante viagens à Europa, pelo contato com marinheiros politizados e pela rebelião no encouraçado Potenkim. Os marinheiros brasileiros se organizavam em comitês e planejaram durante dois anos a revolta. “Esperávamos data e poderes. Esperamos a construção dos novos navios na Europa, depois de estarmos lá há dois anos em contato com marinheiros de outras nações” (CÂNDIDO *apud* NETO, 2003, p. 9). De acordo com o manifesto da revolta, foi um ato com demandas específicas de extinção de reminiscências da escravidão na Marinha e uma ação que clamava pelo reconhecimento dos marinheiros, em sua maioria negros, como cidadãos. As demandas transcendiam o caráter trabalhista, tinham origem no abismo da desigualdade que oprimia ex-escravizados e seus descendentes. E a conexão do passado não findo da escravidão com o presente pode ser apreendida por nós neste trecho inicial do manifesto da Revolta da Chibata, direcionado ao presidente do Brasil, informando que “nós, marinheiros, cidadãos brasileiros e republicanos, não podendo mais suportar a escravidão na Marinha Brasileira (...)” (*apud* NETO, 2003). A demanda ia muito além de uma reivindicação trabalhista e apontava firme para o campo republicano, pelo reconhecimento dos sujeitos protagonistas como cidadãos.

João Cândido afirmou que não podiam mais “admitir que na Marinha do Brasil ainda um homem tirasse a camisa para ser chibateado por outro homem”⁹³. E para que as vozes dos insurgentes fossem ouvidas foram necessários canhões apontados e disparos

93 “Entrevista com João Cândido” No trecho João Cândido relata sua liderança no movimento e o controle dos navios “Minas Gerais” e “São Paulo” pelos rebeldes. – TVE. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=y3lfc9B0mE&t=54s>>. Acesso em 20 mar. 2018.

contra a capital. Como afirmou Cândido, “parei o Brasil. Durante seis dias parei o Brasil, eu mandava no Minas Gerais e o São Paulo. Era quem determinava.”⁹⁴”

As fotos dos insurgentes nos jornais continham seus nomes (FIG. 26). Foi necessário a ameaça de explodir a capital federal para que as demandas fossem atendidas, para que as fotografias de pessoas negras fossem acompanhadas de seus nomes. Quando já não se podia mais ignorá-lo, quando já não se podia apagar seu nome. E o sorriso vitorioso ficara para a posteridade.



FIGURA 26 – A revolta dos marinheiros
Fonte: Jornal “O Malho”, ed. 429, ano 9, 3 dez. 1910

A Marinha apagou o nome de João Cândido de seus registros e temia-se a propagação de seu potencial insurgente e de seus colegas. Segundo Cândido, seu histórico na corporação “foi sonogado. Foi sonogado mesmo. Pelo fato de haver tomado a posição que tomara na Revolta. Pelo ódio. Muitos oficiais da Marinha não conseguiam comandar o Minas Gerais e eu tive o sobejo, o poder de dominar e fazer o que eles

94 *Ibid.*

jamais fariam na baía do Rio de Janeiro”⁹⁵. Nas narrativas das quebradas, dos guetos, das favelas e dos quilombos, nas histórias da resistências, nas conspirações das senzalas sussurravam-se os dias de luta, as estratégias e os protagonistas nunca deixaram de ser chamados por seus nomes. Rebelar-se contra os castigos corporais, como fizeram os marinheiros, foi equivalente a rebelar-se pela liberdade durante a escravatura. Assumir o comando de um navio de guerra equivaleu a uma rebelião da senzala, uma grande fuga rumo à liberdade e à fundação de um quilombo. A foto é uma imagem síntese. A Revolta da Chibata teve o sentimento das revoltas que ocorreram durante a escravidão.

Mas na imprensa da burguesia ascendente, numa edição do jornal “O Careta”, algumas páginas depois da imagem de João Cândido, nos deparamos novamente com o apagamento de indivíduos negros. A mulher branca na seção “Instantaneos” tem na legenda de sua fotografia o seu nome – Mlle. Noemia Soares (FIG. 27). Já para uma fotografia de uma mulher negra, o nome da retratada não importa, torna-se apenas “uma preta a caminho da igreja, na Bahia” (FIG. 28). Persistia a tendência pré-abolição de ignorar os nomes das pessoas negras nas representações imagéticas, coisificando-as.

95 *Ibid.*



FIGURA 27 – Noemia Soares
Fonte: O Careta, ano IV, ed. 166, 11 ago. 1911

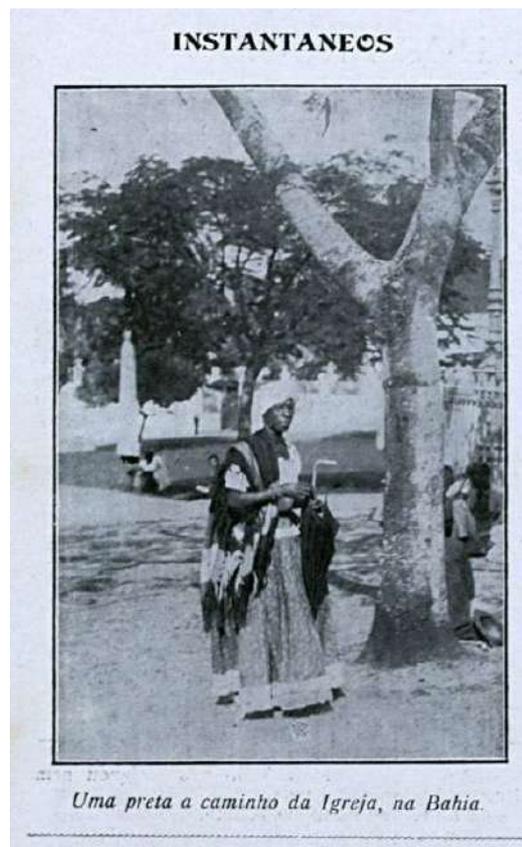


FIGURA 28 – Uma preta a caminho da igreja
Fonte: O Careta, ano IV, ed. 166, 11 ago. 1911

O levante afeta de tal modo as correlações de força que por vezes tornam-se impossíveis os apagamentos. Não há como omitir o nome de João Cândido em qualquer fotografia que seu corpo negro esteja presente. E a elite teme o exemplo dado, a persistência da imagem e a altivez desafiadora. Teme que se propague a certeza da possibilidade de se contrapor, de se exigir, de ameaçar e de se fazer cumprir a ameaça. Uma mulher preta a caminho da igreja, não sabemos seu nome, mas sabemos que ela carrega o potencial revolucionário que mantém incessante a busca pela liberdade da população negra.

Além da influência dos marinheiros europeus, provavelmente João Cândido recebeu influências também das narrativas das resistências ativas contra a escravidão. Histórias de Palmares, de outros quilombos e outras sublevações.



FIGURA 29 – “Paioleiros do Dreadnought”
Fonte: S. Paulo O Careta, ano III, ed. 131, 3 dez. 1910.

Na imagem acima (FIG. 18) os responsáveis pelo paiol do navio São Paulo estão descalços, como os escravizados retratados antes de 1888. Por esse aspecto e pela altivez do olhar pode-se estabelecer ligação entre essa imagem e aquelas reunidas por Ermakoff (2004). Os paioleiros em pleno flagrante do ato de se insurgir, alguns deles com um leve sorriso no rosto e segurando uma pequena faixa manuscrita, onde lemos o ideal perseguido por eles e pelos antepassados da população negra do Brasil – “viva a liberdade” (FIG. 29). Esse grupo de pessoas em luta tem em sua imagem produzida com a força de várias imagens de cada chance não desperdiçada de se atacar o senhor, atear fogo na plantação e quebrar o engenho – imagens de um passado ainda por serem feitas na ficção. Imagens que ainda aquecerão as tomadas de posição política do presente. Apenas vinte e dois anos após a abolição temos uma urgência secular tornada visível e uma imagem que contém muitas daquelas que não foram feitas.

Talvez os filmes sobre a Revolta da Chibata tenham sido os que mais se aproximaram (no período do cinema branco) de uma representação digna de pessoas negras. Principalmente pelo fato de “A vida do cabo João Cândido” (Carlos Lambertini, 1912) ter sido proibido pela Marinha, que utilizava esquemas racistas em seus textos sobre a revolta, para classifica-lá como um evento que tinha origem na degeneração da raça negra (NETO, 2003). As tentativas de deslegitimar o movimento com base na raça dos envolvidos ocorreu tanto nos primeiros textos sobre a revolta escritos por membros

da Marinha, após 1910, quanto nos estudos que surgiram em resposta ao livro *Revolta da Chibata*⁹⁶, publicado em 1958. Tais tentativas⁹⁷ persistem e a disputa por narrativas atravessam já os mais de cem anos da revolta. Ainda está pra surgir a ficção da Revolta da Chibata e de todas as outras. O curta metragem “Meu Pai, O Almirante Negro” (Chico Santos e Rafael Mellim, 2016), sobre João Cândido, utiliza imagens do “Encouraçado Potemkin” (Eisenstein, 1925) para fazer menção à Revolta da Chibata. Não há uma ficção sobre a revolta brasileira. A ficção como constituição de um povo, como um monumento à sua potência, ainda não existe. Uma das várias pistas que deixam claro que o rol dos filmes de ficção por fazer das nossas insurgências é grande.

A imagem dos paioleiros com o cartaz “viva a liberdade” é uma imagem de redenção que traz consigo outros tempos – o do cativo e principalmente de todas as lutas por libertação. É uma imagem da corporificação da liberdade, do arrebatamento das normas da iconografia e da fotografia do século XIX⁹⁸ onde as pessoas negras eram modelos em estúdios dos fotógrafos brancos ou eram corpos-objeto gerando lucro para o dono, em todo caso constrangidos também ao anonimato. Corpos subjugados a servir nas plantações, nos serviços domésticos e das ruas. Escravizados até em sua representação, sendo obrigados a servirem com seus corpos aos desígnios dos opressores. Imagem dos corpos associados ao trabalho, objetificados e dessubjetivados. A iconografia e a

96 MOREL, Edmar. *A revolta da chibata*. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986. Neto (2003) considera o livro uma revisão na perspectiva de análise da revolta de 1910, que até então haviam sido feitas em sua maioria pela Marinha.

97 É quase indigno de nota, mas devemos dar o combate à opressão em qualquer esfera. E se um vídeo* como o *Drunk History – Revolta da Chibata*, do programa “The Noite” do canal aberto SBT possui mais de 250 mil visualizações, seu alcance não pode ser desprezado e deve-se trazê-lo a uma arena de combate, ainda que numa nota de rodapé. Podemos notar um trabalho orquestrado e revisionista que tenta deturpar a história, algo que ocorre frequentemente quando se trata de episódios no quais o poder é confrontando, como na Revolta da Chibata. A partir de uma concepção branca, burguesa, heteronormativa e falocêntrica - supostamente humorística, mas de fato preconceituosa, Marcelino Rodrigues Menezes é apresentado como um homossexual sadomasoquista que aprazia-se de castigos corporais. Soma-se a isso o fato do personagem histórico ser negro, porém foi representado por um ator branco, ou seja, é uma produção racista. Apesar da menção dos maus-tratos e dos castigos corporais, o vídeo incorpora entre as demandas dos marinheiros a necessidade infantil de um mascote de estimação no navio. Enfim, a partir do poder midiático através do monopólio das concessões de televisão, temos a falsificação da História como uma parte ativa do processo de alienação que atinge centenas de milhares de pessoas (apenas no Youtube, sem contar com a audiência do programa na televisão, onde o episódio foi exibido originalmente).

* Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=N-sXnZBkAfs>> acessado em 18 out/2017.

98 Aparentemente não foi feita ainda uma arqueologia das imagens das sublevações anti-escravocratas no Brasil. Pelo menos em duas das obras de referência (ERMAKOFF, 2004) e (KOSSOY; CARNEIRO, 1994), apesar de serem citadas a resistência do povo negro e suas lutas, faltam-nos/lhes as imagens. Que podem estar difusas ou não existirem. Então há de contar-se com as imagens verbais provenientes de relatos, documentos, biografias

fotografia brasileira foram erguidas na omissão planejada dos corpos negros em luta. O controle sobre os corpos na senzala, no ferro em brasa, no tronco, no chicote e na morte se ampliava e se conjugava com o monopólio das imagens cuja economia continha cálculos e imperativos de apagamentos e omissão de todas as rebeliões de escravizados com objetivo de tentar evitar sua propagação e também colaborar com a construção inverossímil de um regime escravocrata humanizado.



FIGURA 30 – Jean-Jacques Dessalines
Fonte: DUBROCA, Louis. Vida de JJ Dessalines, gefe de los negros de Santo Domingo: Zúñiga y Ontiveros, 1806. p. 72

O levante abala a ordem social e por vezes nega aos detentores dos meios de produção das imagens de sua época a possibilidade de ignorá-lo, como a gravura de Dessalines (FIG.30) na Revolução Haitiana e a fotografia dos paioleiros. Sobre a presença pública dos corpos em demanda, Didi-Huberman⁹⁹, retomando Harendt, afirma que

a política se vê sempre encenada, na sua perpétua vocação a aparecer. O corpo da liberdade não é somente uma representação, é também um gesto, uma apresentação, até o momento de aparecer em público – uma manifestação. Manifesto é ir contra a ordem social. Expor é uma palavra muito rica, expor

⁹⁹ Disponível em <<https://youtu.be/V5hGcbfPL5s>>. Acesso em 15 jan. 2018.

significa aparecer, tomar um risco, um risco de cometer um crime de lesa-majestade, crime contra a norma. Manifestação é o que se expõe de forma visível, de forma manifesta, de forma transgressora, de desafio à ordem¹⁰⁰.

Um editorial de jornal¹⁰¹ da época criticou a atenção dada por repórteres, fotógrafos, poetas e músicos a João Cândido, personagem central da Revolta da Chibata. E alerta para o risco de que a disseminação dos ideais da revolta e das imagens de Cândido possam desencadear novas manifestações. Como confirmação de sua hipótese, o jornalista afirma que “o resultado desse formidável engrossamento ao herói do 23 de novembro não se fez esperar: rebentou a nova revolta do dia 9 de dezembro. Uma lastima esse sentimentalismo piegas que estraga o miolo de tanta gente¹⁰²”. A simpatia popular aos revoltosos, originada na admiração de uma causa justa e da coragem de se manifestar, é convertida pelo jornal no gosto pelo assassinato e pela indisciplina, como virtudes raras. Assim, o integrante da mídia e colaborador do poder estabelecido tenta abater todas as formas de arte ligadas à revolta que surgem no espaço público.

Para Didi-Huberman¹⁰³, tais aparições de manifestantes são portadoras de enunciados e perspectivas de futuro na potência da forma estética. Circulações como as das formas derivadas da Revolta da Chibata e das revoltas em geral contém o que Didi-Huberman chama de “sublevação de nós mesmos, ou seja, nossos corpos em movimento, todo corpo manifestante pode ser visto como o corpo da liberdade¹⁰⁴”. As reivindicações da Revolta foram atendidas, mas sobre os envolvidos incidu a mão do Estado. Assassinatos, prisões e internações em hospícios foram as respostas dadas, na tradição opressiva de se fabricar o exemplo do destino dos insurgentes, mas incapaz de extinguir futuros levantes, num tempo que se estende até o nosso. E segue indefinidamente no sem-fim.

Didi-Huberman¹⁰⁵ afirma que é um trabalho árduo o de se adquirir a arte de inventar outras formas de vida, trazendo para a vida desperta os sonhos. De forma sem fim após os períodos de conformismo ou o choque com alguma barreira – seja a polícia ou um golpe de Estado, recomeçamos. Esse trabalho sempre retoma um ponto e prepara outro para o futuro. Caminha na certeza de se saber o complemento dos que o fizeram antes. E

100 *Ibid.*

101 O Malho. v.9, n.431, p. 41, 17 dez. 1910.

102 O Malho. v.9, n.431, p. 41, 17 dez. 1910.

103 Disponível em <<https://youtu.be/V5hGcbfPL5s>>. Acesso em 15 jan. 2018.

104 *Ibid.*

105 *Ibid.*

anima-se por saber que outros virão. Didi-Huberman trata por sem-fim esse moto-contínuo no qual um levante toca outro em uma dimensão atemporal e a-espacial e o

sem-fim quer dizer também que o desejo não vai jamais diminuir a coragem de desobedecer, a pulsão de inventar, a força de fazer de outra forma e a energia para deixar de ser subjugado. Os levantes através dessa infinita subjetividade, fazem parte da humanidade, e formariam então, em conjunto, uma grande arte da política do não-finito¹⁰⁶.

Era preciso tomar o cinema. Ocupá-lo. Inserir a nova arte no campo do não-finito. Desfazê-lo espetáculo. Os poderosos tentavam na época do cinema branco (SENNA, 1979) mantê-lo sob seu jugo. Mas como aprisionar o indomesticável? Como manter o controle sobre um espaço novo que se constituía como um fazedor de possibilidades? Isto era uma pauta dos apequenadores e domesticadores do cinema. Vejamos seu discurso.

3.7 – O cinema dos homens de bem

Um crítico da revista *Cinearte*, por exemplo, dizia que o cinema brasileiro não deveria ser disseminador da revolta e da desobediência, assim como o cinema russo¹⁰⁷. O cinema deveria supostamente se assentar como uma engrenagem no mecanismo capitalista em consolidação e não poderia fomentar “a luta e a eterna briga contra os que têm o direito de mandar¹⁰⁸”. E não seria cinema, nem arte, um filme que propaga ideais libertários e revolucionários e ensina o “fraco a não respeitar o forte, o servo a não respeitar o patrão; que mostra caras sujas, barbas crescidas, aspectos sem hygiene alguma, sordicies e um realismo levado ao extremo, não é Cinema”¹⁰⁹.

Já o cinema estadunidense era considerado agradável, capaz de entreter com atores e atrizes belas. Um cinema que exercia o combate ao “vício, ao crime, ao mal, ás diversas mazellas sociaes que corroem uma nação¹¹⁰”. O autor afirma que o público vai ao cinema em busca de diversão e que as histórias de Hollywood são ridículas. “Concordamos. É ridículo, mas é agradável. Mas sobre seus corações que sonham, não

106 *Ibid.*

107 Cinema russo. *Cinearte*, v.5, n.225, p. 9, 18 jun. 1930

108 Cinema russo. *Cinearte*, v.5, n.225, p. 20, 18 jun. 1930

109 *Ibid.*

110 *Ibid.*

cahirá a penumbra de uma brutalidade chocante, de uma cara suja, de um aspecto que tira qualquer parcella de poesia e encantamento¹¹¹". Podemos perceber as primeiras tentativas no Brasil de se delimitar o cinema como entretenimento. E mais, entretenimento que abrigava um aparato de manutenção da ordem, da opressão e da subordinação.

Stam acredita, devido aos recorrentes ataques racistas de *Cinearte*, que as críticas ao cinema russo contém "uma referência codificada ao tema" (2007, p. 107). A apologia a um padrão de beleza hollywoodiano era contraposto aos atores russos com barba, acima do peso ou mesmo camponeses legítimos. Havia uma tendência em *Cinearte* de não considerar arte um cinema com aspectos realistas. Defendia-se o cinema hollywoodiano onde o público encontrava personagens principais como "um rapaz de cara limpa, bem barbeada, cabelo penteado, agil, bom cavalleiro. E a moça, bonitinha, corpo bem feito, rosto meigo, cabelos modernos, aspecto todo photogenico"¹¹². Stam afirma que a noção de *photogénie* ligada à expressão autoral na relação objeto-câmera e desenvolvida com a vanguarda francesa da década de 1920 é reduzida em *Cinearte* a "uma noção epidérmica de beleza, associada a juventude, luxo, estrelas, e, menos explicitamente, à brancura"¹¹³. Além dos casos de racismo inquestionável como os dos filmes de Manzini e Lambertini que foram censurados e destruídos, Carvalho (2003) aponta que os primeiros documentários brasileiros do século XX reservam aos negros uma posição subalterna dentro de campo, ocupando porções periféricas ou áreas de desfoque e principalmente não constando entre os sujeitos principais dos filmes. "O negro aparece neles de forma lateral, isto é, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática" (CARVALHO, 2003, p. 162). Por diversas vias operava-se intencionalmente um modelo de rebaixamento estético, ético e moral da população negra.

Com menor frequência podem ser encontradas em *Cinearte* críticas simpatizantes ao cinema russo, principalmente até 1930. Um autor afirma que o cinema russo tem uma grande relação com o mundo moderno e industrial e se insere, através da maioria de seus filmes, no âmbito da História. Afirma que nenhum privilegiado possui o monopólio sobre o fazer cinematográfico, citando a grande aclamação que "Encouraçado Potenkim" (Serguei Eisenstein, 1925) e "Polikushka" (Alexander Sanin, 1922) receberam do público. Dessa forma, percebe o cinema como um campo livre, um território de disputas, mas que não

111 *Ibid.*

112 *Ibid.*

113 *Ibid.*

pode ser completamente subjugado. Para o autor, Eisenstein provoca uma reviravolta no fazer audiovisual e se conecta intimamente com as pessoas comuns da União Soviética através de seu fazer cinematográfico e de sua “theoria do Cinema, atingida depois de uma longa luta no sentido de conseguir a representação da vida da multidão, da massa, no palco¹¹⁴”. Trata o cinema russo como um empreendimento que não visa o lucro, mas sim a constituição de um povo. Fato que se alinha com a afirmação de Mondzain (SILVA; NAZARÉ, 2011, p. 104) sobre o cinema enquanto sítio do devir. E, se na União Soviética revolucionária após a queda do czarismo, o cinema abria-se como este campo de “redistribuição completa da partilha e dos lugares” (*ibid.*), no Brasil no mesmo período, uma burguesia em ascensão trabalhava o cinema como um espaço de afirmação de uma sociedade branca. Nunca sem atrito, nunca sem esquecer aqueles que forçaram limites do que era esteticamente aceitável pelas classes dominantes, se arriscaram, foram censurados, tiveram filmes destruídos, mas pavimentaram uma estrada que ainda hoje está em construção.

Além das restrições impostas à população negra dentro dos filmes, fora deles a elite também operava para reduzir o acesso das camadas social e economicamente desfavorecidas à cultura. A mesma revista *Cinearte* que constantemente criticava duramente toda produção brasileira que ousasse ter afro-ameríndios no elenco era absolutamente contra a presença destes entre o público. Numa reportagem¹¹⁵ sobre a inauguração do Cinema Casino, em 1927, no Rio de Janeiro, nota-se o racismo e o classismo do veículo. No evento foram exibidos com exclusividade filmes das empresas *Metro-Goldwin-Mayer* e *First National* e o público-alvo foi a oligarquia da capital da república. Uma semana antes a propaganda da sala foi exibida em todas as mídias da cidade, no estilo dos *blockbusters* das *majors* atualmente. *Smoking* era o traje exigido e o repórter, feliz por ter conseguido encomendar o seu a tempo, relata o acontecimento, que

parecia até um dia de estréia num dos Cinemas de Los Angeles: Illuminação profusa, muita gente, muitos automoveis. Isto por fóra, no sereno... Por dentro, o ambiente era dos mais agradaveis: reunidos nos salões claros e ricamente decorados do Casino, encontrava-se o que de mais fino ha na sociedade carioca¹¹⁶.

114 O Cinema Russo. *Cinearte*, v.2, n.80, p. 34, 7 set. 1927

115A tela em revista. *Cinearte*, v.2, n.66, p. 28, 01 jul. 1927

116 *Ibid.*

Em contraposição, o autor da matéria critica o Cinema Odeon, que segundo ele entrara em decadência após seus proprietários terem resolvido popularizá-lo. Enfim, nota-se o tratamento do acesso à cultura como um privilégio da oligarquia. A presença negra era algo a ser evitada tanto nos filmes, quanto como público das salas de cinema.

Por outro lado, Benjamim de Oliveira, o já citado multi-artista negro, tinha uma visão democrática de ampliar o acesso às artes e ao entretenimento para a população da periferia do Rio de Janeiro, e com esse intuito trabalhava de forma itinerante com sua companhia (SILVA, 2007). Ainda no século anterior ao surgimento de *Cinearte*, Benjamim já propunha ações democratizadoras do acesso à cultura, defendendo o

teatro na porta de casa. O Rio é muito grande e o povo quer teatro na porta de casa. Teatro fixo poderá satisfazer uma parte, mas não todos. Para que, de modo geral, fiquem satisfeitos é necessário que o pavilhão vá a todos os lugares, em toda a parte. Daí a nossa instabilidade. Organizar companhia para um subúrbio apenas não resolveria de modo algum o problema de divulgação da arte cênica¹¹⁷.

Pudemos perceber que havia aqueles que defendiam um cinema capaz de incorporar processos históricos às suas narrativas e que não havia uma forma única de se fazer filmes. Assim como também eram favoráveis à democratização do acesso à cultura. Eram focos de resistência contra o discurso predominante no período e bastante claro nas mídias citadas (*Cinearte* e *Diário da noite*). Vejamos a seguir o desenvolvimento do cinema e suas relações com a população negra no período de 1930 a 1970.

3.8 – O período do Cinema Mulato

Senna (1979) demarca o período após a revolução de 1930 como o início da fase que chamou de cinema mulato, enfatizando o aspecto pejorativo que o termo mulato encerra e associando intencionalmente ao cinema feito entre 1930 e 1970. Segundo o autor, a oligarquia brasileira havia perdido poder e necessitava realinhar seu projeto de nação e isso passava pela aquisição de teorias científicas que endossassem a superioridade branca. O ideário acerca de uma democracia étnica elaborado por Gilberto Freyre (1961) atendia aos propósitos de manutenção da dominação, pois construído sob

117 *Diário da Noite*, 21.02.1894.

um sistema patriarcal, negava o racismo no Brasil, amenizava a violência do período escravocrata, ignorava a resistência afro-brasileira à escravidão e desencorajava através da conciliação a luta dos discriminados por seus direitos. Uma possível síntese era que a democracia racial consistia em afirmar ufanisticamente que no Brasil não havia preconceito e todas as raças conviviam em perfeita harmonia.

A longevidade da dominação colonial está vinculada ao domínio exercido pelo poder sobre o corpo dos submetidos, onde deixa marcas, assim como no espaço por eles ocupado e em seu imaginário. E, segundo Mbembe, o poder colonial

deve envolver o subjugado e mantê-lo num estado mais ou menos permanente de transe, de intoxicação e de convulsão – incapaz de refletir por si só com plena clareza. Só assim pode levá-lo a pensar, a agir e a se comportar como se estivesse irrevogavelmente preso nas redes de um insondável sortilégio. A sujeição também precisa estar inscrita na rotina da vida cotidiana e nas estruturas do inconsciente. O potentado deve habitar o súdito de tal modo que este não possa mais exercer sua faculdade de ver, ouvir, cheirar, tocar, se mover, falar, se deslocar, imaginar, deixando até de sonhar sem que seja em referência ao significativo mestre que agora domina e o obriga a gaguejar e titubear. (2018a, p. 225)

Os reflexos do subjugo da população negra através de mecanismos racistas neste período do cinema mulato eram claros no cinema. As mulheres negras eram completamente objetificadas e tinham como função fornecer prazer. Senna (1979, p. 214) aponta que essa maneira de lidar com a mulher negra se estende das chanchadas da Atlântida até as pornochanchadas, coincidindo com o desenvolvimento da “indústria da mulataria”. Senna detalha o padrão das personagens negras criado por cineastas brancos, de forma que

em toda uma linha de comédia a mulher negra é vista numa situação de *Senzala*, sempre servindo a um Senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo a comida (a presença de um ator do porte de *Grande Otelo* nesta linha de comédia não é o bastante para descaracterizar este tratamento - mesmo porque a lucidez, o talento e a garra dos nossos grandes artistas negros nunca conseguiram furar o bloqueio que o cinema impõe às suas aparições e reivindicações). (1979, p. 214)

A imagem colonialista das pessoas negras ia além das comédias e as produções da Companhia Vera Cruz. Segundo Senna (1979), também endossavam a existência de um lugar social pré-determinado e imutável a ser ocupado pelas pessoas negras. De escravizados à massa de desempregados. O cinema repetia um campo estático detectado por Beatriz Nascimento na academia, em que pesquisadora se decepcionava

com “o eterno estudo sobre o escravo, como se nós só tivéssemos existido dentro da nação como mão-de-obra para fazenda e para mineração” (GERBER; NASCIMENTO, 1989).

Uma das críticas de Stam (2007) ao filme “Sinhá moça” (Osvaldo Sampaio e Tom Payne, 1953) se alinha com o pensamento de Gerber e Nascimento (1989), quando Stam (2007) afirma que todos os dramas dos escravizados no filme configuram o pano de fundo para os acontecimentos políticos e amorosos ligados à elite branca retratada no filme. Apesar da obra ser anti-escravagista (e também anti-patriarcalista), ela assume um percurso que privilegia o protagonismo branco na luta pela abolição, como se até o início da luta abolicionista não tivesse havido outras formas de resistência, quando a fuga e os quilombos foram a maior forma de oposição e desestabilização do regime escravocrata (MOURA, 1988). Stam (2007) também aponta a revisão benevolente da escravidão pelo filme, pois este apresenta praticamente todos seus personagens brancos como contrários ao regime, sem questionar os séculos nos quais vários destes brancos e seus ancestrais foram os únicos beneficiários econômicos de um sistema baseado na exploração humana.

Podemos ter uma exceção na preleção do abolicionista Rodolfo na parte final do filme¹¹⁸, ao recordar que os negros, em meio ao sofrimento de toda sorte foram os responsáveis pela riqueza da nação. E Stam ressalta que “é difícil imaginar um filme de Hollywood do mesmo período fazendo um público branco recordar a dívida material para com o trabalho negro” (2007, p. 220). Porém, apesar de alguns acertos, trata-se do que Stam (2007) afirma ser um filme no rol dos feitos por diretores brancos sobre negros ou índios, que acabam sendo principalmente filmes também sobre brancos. “Muitas das representações fílmicas mais conservadoras da história da escravidão e da abolição, por exemplo, idealizam a brancura ao ‘camuflar’ a questão da responsabilidade final pela escravidão” (STAM, 2007, p. 41). E o ápice desta brancura em “Sinhá Moça” (Osvaldo Sampaio e Tom Payne, 1953) é flagrada nos momentos finais do filme, quando uma das teorias de assimilação da raça negra no Brasil através do seu desaparecimento é apresentada no filme, a partir da fala do abolicionista Rodolfo, que se refere aos negros como “filhos de Deus, que nesta geração só se diferem de nós na cor, mas que em gerações futuras serão iguais a nós mesmo em termos de cor¹¹⁹”. Esta afirmação desta

118 “Sinhá Moça” (Osvaldo Sampaio e Tom Payne, 1953)

119 “Sinhá Moça” (Osvaldo Sampaio e Tom Payne, 1953)

suposta igualdade racial nada mais é do que aversão à diferença e fica explícita nessa fala o desejo do autor de que a população negra desapareça.

Vejamos a seguir como uma obra audiovisual contemporânea pode concentrar diversos problemas já apontados em filmes anteriores e como críticos e outros profissionais do cinema negro ampliaram seu arsenal teórico para desconstruir tais tipo de obra.

3.9 – “Vazante” (Daniela Thomaz, 2017) – uma repetição

O racismo cinematográfico detectado no filme “Sinhá Moça” (Oswaldo Sampaio e Tom Payne, 1953) continua sendo reproduzido nos dias atuais, como por exemplo no filme “Vazante” (Daniela Thomaz, 2017). Mariana Nunes¹²⁰ afirma, durante um debate sobre o filme onde estava presente a diretora e parte da equipe, no Festival de Cinema de Brasília de 2017, que trata-se de um filme de época e não de um filme sobre a escravidão, principalmente pelo fato de que os atores negros na obra representam os escravizados e recebem um papel de personagens sem subjetividade. Para Nunes¹²¹ é importante que o cinema contemple a história afro-brasileira, apresentando personagens densos, capazes de trazer consigo para o nosso tempo a resistência contra a opressão. Ela afirma que “num filme de época, quando dirigido por um diretor branco, escrito por um roteirista branco, em geral, os atores negros fazem escravos. Escravos em geral são só escravos, não são pessoas, temos que pensar sobre isso, sobre a subjetividade das pessoas escravizadas”¹²². Nesse sentido o cinema deve ir contra a reificação à qual foram e continuam sendo vítimas as pessoas negras no Brasil.

Um filme sobre a escravidão precisa incorporar o afeto que circulava entre o povo negro nos séculos escravocratas traduzido em luta e em permanência da raça apesar de todas as adversidades. Nascimento (1980) afirma que a escravidão precisa ser lembrada cotidianamente, não de forma patológica, mas como rememoração do esforço dos antepassados pela existência das gerações futuras, onde o autor sintetiza que escravidão “quer dizer raça negra, legado de amor da raça negra” (NASCIMENTO, 1980, p. 87). E

120 “Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante”, parte 03A. Disponível em <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLvRhRDf6qTzd-kkJb3xmBB67msaVDMVRb>>, acessado em 02/01/2018.

121 *Ibid.*

122 *Ibid.*

para a população branca, a escravidão também precisa ser lembrada como luta pela sobrevivência da população negra e como necessidade de contínuo envolvimento conjunto com a população negra na construção da igualdade. A escravidão precisa ser lembrada constantemente sob o benéfico risco de influência nas lutas sociais contemporâneas – o exemplo da coragem de rebelar-se quando a dignidade humana fora subtraída em seu grau máximo é um incentivo para a busca de transformações sociais. Lembrada como uma história que está sendo recontada, em constante revisão, num trabalho de desconstrução do que por muito tempo foi a suposta verdade. E o cinema precisa seguir incorporando a resistência afro-brasileira em suas múltiplas aflorações, pondo em colapso narrativas hegemônicas, que trazem ecos decadentes do que foi e ainda é assimilado pela população do conjunto de teorias e estratégias que promovem a sobrevivência do racismo.

Como a libertação se dá também pelo campo cultural, as pessoas negras precisam fazer seus filmes. E, pessoas brancas, detentoras seculares dos privilégios de se habitar um país racista, devem se questionar como contribuir com essa tarefa, seja no campo da macro-política, onde podem ser construídas políticas afirmativas, quanto num plano pessoal e individual, que passa minimamente por se abandonar projetos fílmicos que não colaborem com a emancipação negra, ou pior, eternizem a opressão. Ou de forma mais proativa, contribuindo de diversas formas para a consolidação de um cinema negro, até que a abundância de filmes libertários e o próprio fim da opressão livre os diretores negros da árdua missão de fazer filmes anti-racistas. Mas até que seja alcançada a equidade racial em nosso país a luta passa pela feitura de filmes que implodam o racismo.

Fabrcio Boliveira¹²³, principal ator negro do filme, afirma que inicialmente no roteiro havia mais espaço para questões importantes para a população negra. Considera que o cinema é fundamental para trazer até nós particularidades desconhecidas da História. Cita, por exemplo, que a relação no filme entre um personagem escravizado e um alforriado poderia ter sido mais trabalhada e detalhada, pois há uma necessidade de apreendermos as nuances de uma vida em luta daquele período. Acredita ser primordial conhecer aqueles pontos de vista e afirma que “está na hora dos negros fazerem seus filmes¹²⁴”, uma vez que considera que os filmes sobre o tema têm sido feitos através do

123 *Ibid.*

124 *Ibid.*

olhar branco. Olhar branco que segue anestesiado pelo racismo estrutural, cuja implantação foi planejada e executada ao longo de décadas e até hoje persistem as consequências do racismo científico, da democracia racial, da teoria do branqueamento e outras estratégias que promovem a manutenção dos privilégios brancos e a não percepção destes privilégios ou o seu conhecimento e esforço para mantê-los.

O crítico Juliano Gomes¹²⁵ argumenta ser importante compreender o colonialismo como um fator que atravessa todas etapas da feitura de um filme: pesquisa, escrita do roteiro, formação da equipe, acordos de coprodução, dentre outros, e resulta na manutenção de um estado de coisas. E sobre o filme, aponta que toda a apresentação da vida dos escravizados, em riqueza de detalhes, resulta inócua, pois se constitui como prazer de mostrar, numa espécie de visita guiada a um espetáculo de horror. As insinuações de insurgência ficam a cargo de um ex-escravizado, que fala em algum idioma do continente africano e suas falas não possuem legenda, fato que Gomes¹²⁶ percebe como um ato contínuo de relegação ao silenciamento ou ao desprezo das vozes oprimidas. O crítico realiza uma consistente aproximação entre o ato de se ignorar seletivamente falas, desejos e reivindicações, ao afirmar que

esse processo, ainda aberto, está acontecendo há quinhentos anos. Não é culpa individual de Thomas de que a fala do africano não esteja legendada no filme. Essa fala nunca ocupou espaço de inteligibilidade. Essa legenda está aguardando há 500 anos. Este falar nunca foi feito “escutável”: não estudamos esse povo, esses idiomas, as instâncias de poder nunca consideraram isso um saber. A política colonial age apagando discursivamente. Apagando sobrenomes e marcando peles¹²⁷.

E o ato de se escolher omitir uma fala se conecta a uma culpa coletiva da branquitude. Num processo racista que se auto-alimenta, ignora-se a história afro-brasileira porque um mecanismo de poder a mantém longe das grades escolares e essa própria ignorância não encontra um mínimo esforço branco correspondente em sentido oposto, de um movimento próprio, contra próprios privilégios, de ir ao encontro dos escritos e das falas dos intelectuais negros, principalmente, ou até mesmo dos brancos anti-racistas.

Retomando a crítica de Gomes¹²⁸, o simples ato de mostrar a escravidão, como em “Vazante” (Daniela Thomaz, 2017), acaba por se tornar mais uma engrenagem do

125 Disponível em <<https://gomesjuliano.wordpress.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>>. Acessado em 13 jan. 2018

126 *Ibid.*

127 Disponível em <<https://juliano-gomes.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>>. Acessado em 13 jan. 2018

128 Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>>. Acessado em 13 jan. 2018

colonialismo contemporâneo. Mostrar de forma dessubjetivada, sem propiciar a devida escuta aos personagens afro-brasileiros, mantendo ininteligível a sua fala e inalcançável o seu pensamento. O cinema implica em escolhas estéticas e

não se toma à toa a responsabilidade política de atuar sobre o jogo de ficções que funda o racismo e o colonialismo, nem mesmo sobre a decupagem que deixa para sempre no além do fora de campo um mergulho na subjetividade desses que são a força que até hoje sustenta com suas mãos e sangue o edifício colonial.¹²⁹

No desfecho de sua crítica ao filme, Gomes¹³⁰ aponta a personagem Feliciano como portadora de inúmeras possibilidades a serem exploradas, no sentido de se inutilizar a armadilha colonial, porém o filme não as aproveita. O autor propõe uma ruptura não-reconciliatória afim de que se torne possível eliminar a persistência do escravismo. Gomes¹³¹ se empenha em um chamado para que seja iniciado um debate sincero acerca das nossas desigualdades fundadoras. O autor afirma que “é necessário que a desobediência seja base da ética, para gerar movimento nesse presente radicalmente assimétrico”¹³², num movimento contra a reprodução estática de ficções de representação inerte que exime brancos de se haverem com seus privilégios advindos do período escravocrata e que contemporaneamente os beneficiam através da manutenção do racismo.

Daniela Thomas¹³³, em defesa frente às críticas a sua obra, afirmou não ter feito um filme cota. A analogia com as cotas afirmativas pressuporia que uma porcentagem dos filmes realizados deveria se comprometer em discutir questões pertinentes à população negra e à luta anti-racista. Nessa posição da diretora é possível perceber elementos da branquitude, onde uma pessoa branca se exime de lidar com os privilégios de seu grupo, que são consequências da opressão de outro grupo. Considerando o cinema enquanto um campo de produção da política, o Brasil como um país racista e que a questão da promoção da igualdade racial é fundamental, podemos concluir que a noção de cota não se relaciona com os aspectos estéticos de um filme. Ou a obra está em sintonia com as questões pertinentes de seu tempo ou consciente ou inconscientemente ela as negligencia. No caso de “Vazante (Daniela Thomas, 2017), há uma opção pelo uso dos

129 *Ibid.*

130 *Ibid.*

131 Disponível em <<https://juliano-gomes.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>>. Acessado em 13 jan. 2018

132 *Ibid.*

133 “Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante”, parte 03A Disponível em <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLvRhRDf6qTzd-kkJb3xmBB67msaVDMVRb>>, acessado em 02/01/2018.

negros e da escravidão como moldura para uma história de personagens brancos, mantendo os negros estáticos num lugar histórico que vem sendo há muito tempo questionado, de aceitação passiva do regime escravocrata. E essa abordagem da escravidão saturou espectadores negros há muito (e brancos anti-racistas também). Não fazer neste caso o que Thomas nomeia um filme cota implica em abrir mão do poder sublevador do cinema, e em última instância, significa realizar uma obra conivente com o *status quo*, sob os aspectos já apontados por seus críticos e citados nesta tese.

A diretora evidencia o caráter político do cinema, mas com a ressalva de que um filme não deva ter como pressuposto a obrigação de influenciar o presente¹³⁴. E sobre “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) afirma que

eu não o fiz pautada nas reivindicações atuais dos movimentos – que muito admiro – que lutam pelo reconhecimento das identidades sistematicamente apagadas na sociedade brasileira. Eu não fiz *Vazante* num espírito de militância, nem com o intuito de empoderar esse ou aquele personagem, ou com o objetivo de produzir avanços na questão da representação dos afro-brasileiros no cinema brasileiro¹³⁵.

Apesar da empatia dirigida pela autora ao movimento negro, pode ser notado em seu discurso algo que se aproxima do que Bento (2002) define como uma tendência entre os brancos, de postularem aos negros o empenho nas questões raciais no Brasil. A partir da recusa em ser agente ativo no processo de extinção da desigualdade o branco atua como propagador da desigualdade de forma involuntária ou voluntária, ignorando a importância de seu papel.

É possível mapear nas obras produzidas e nos estudos sobre o cinema brasileiro diversas movimentações anti-racistas. O filme “Compasso de espera” (Antunes Filho, 1973) “foi o primeiro, e talvez único, filme cujos realizadores reivindicaram a influência dos estudos sobre as relações raciais no Brasil feitos por Florestan Fernandes e Roger nos anos 1950 e que apontaram para a existência de preconceito racial” (Carvalho 2012, p. 10). Ou seja, quase cinquenta anos antes do lançamento de “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) já havia ficções que trabalhavam temáticas raciais, dirigidas por brancos. “Compasso de espera” (Antunes Filho, 1973) foi censurado, ficou proibido por três anos e

134 “O lugar do silêncio”. Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>>. Acesso em 13 jan. 2018

135 *Ibid.*

foi liberado com o auxílio da obstinação de Bulbul em percorrer os meandros da censura ditatorial, entre diversos contatos com órgãos do governo, em busca da liberação do filme.

Para Thomas, a aclamação do filme nas sessões em Berlim (mostra Panorama Berlinale) e no Festival de Brasília, provavelmente por uma plateia majoritariamente branca, seria um aval para seu filme ante a crítica recebida durante um debate com um público de onde se levantaram vozes de pessoas negras e brancas anti-racistas. Durante o debate¹³⁶, cujas gravações estão disponíveis, a diretora afirmou que se simpatizava com as dores de uma participante e que sentia não poder ter feito um filme que colocasse os brancos no devido lugar de genocidas e racistas. Informa que fez o filme possível de acordo com o seu repertório e sua imaginação. Sob este aspecto por ela apresentado talvez repouse elementos da branquitude, no sentido do sujeito que detém os meios e condições de realizar uma obra audiovisual no Brasil, com orçamento de quase seis milhões de reais e se assume incapaz de realizar uma obra apta a revolver camadas históricas. Uma obra que pudesse trazer novos horizontes sobre a luta contra a opressão, na perspectiva dos escravizados – de certa forma foi essa a tônica das cobranças do público. Nesse sentido podemos observar a importância da ampliação do acesso e circulação das obras anti-racistas e, dos novos conceitos criados pelos filósofos negros. A importância de que a população branca também descolonize seu pensamento e seu olhar sobre a história do Brasil, a ponto de que os próximos filmes estejam alinhados com a luta contra o racismo e sejam capazes de colaborar com o que necessitamos atualmente, uma segunda abolição.

Para Walvin, “cabe interpretar a história da escravidão racial na América como uma ininterrupta luta dos escravizados para resistir à subjugação” (*apud* JAMES, 2003, p. 9), e nesse sentido, “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) foi considerado anacrônico por parte dos presentes no debate, por seguir uma tradição da cinematografia branca nacional descolada das movimentações anti-racistas. E que inevitavelmente coloca a obra em ponto possível de comparação com “Sinhá Moça” (Osvaldo Sampaio e Tom Payne, 1953), sendo que este, apesar de todas as falhas brancas do filme, de acordo com Carvalho (*apud* DE, 2005, p. 43), ainda há que se ressaltar que está presente no filme a luta pela liberdade e os negros do filme aparecem ora se rebelando, ora sofrendo castigos. Assim

136 “Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante”. Disponível em <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLvRhRDf6qTzd-kkJb3xmBB67msaVDMVRb>>, acessado em 02/01/2018.

Thomas deixa escapar a oportunidade de se engajar na cinematografia brasileira, com erros e acertos e declinar de cometer os mesmos deslizes, já cometidos em “Sinhá Moça” (Osvaldo Sampaio e Tom Payne, 1953) e outras tantas obras, como pode ser constatado em Senna (1979), De (2005), Carvalho (2003), dentre outros.

Boliveira¹³⁷ afirma que Thomas sugeriu durante a pré-produção do filme uma visita às obras de Debret e Rugendas, do período escravocrata. Porém são referências crivadas no olhar branco europeu, do escravizado em seu eterno posto de trabalho forçado – na lavoura, na cidade ou no garimpo. As imagens da insurgência negra no período colonial ainda estão, em sua maioria, para serem realizadas, daí o papel fundamental da ficção. Ainda veremos através da fotografia, da pintura e do cinema toda a representação imagética da luta contra a opressão que foi ignorada pelo fazer artístico branco colonialista.

Em seu texto resposta a Gomes¹³⁸, Thomas¹³⁹ opta por abrir mão de aceitar o convite feito por Gomes¹⁴⁰ e Boliveira¹⁴¹, para que o filme e as questões por ele suscitadas dessem origem (ou sequência) ao alargamento do cinema como potência restituidora. Um convite para uma reflexão coletiva do lugar do branco na luta anti-racista e de um olhar para a história brasileira quase sempre pelo recorte branco. Thomas¹⁴² opta por se servir de seus privilégios de acesso à veículos de repercussão para desqualificar o debate do Festival de Cinema de Brasília, que poderia ser o ponto de partida para o prolongamento das discussões sobre o filme, e mais além, sobre o cinema brasileiro e o racismo. O discurso da diretora¹⁴³ reduz todos os argumentos que foram interpostos pelos negros e brancos anti-racistas e com os quais ela havia anuído no debate, a “violentos ataques por parte de algumas poucas pessoas que se impuseram com ameaças ou gritos pela posse do microfone¹⁴⁴”. Segue numa tentativa de traçar um quadro do que considerou serem ataques primitivos e posturas beligerantes, com aparente carência de fundamentos ao afirmar que “foi tudo muito violento. Nós com certeza não estávamos preparados para

137 “Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante”. Disponível em <<https://bit.ly/2v11RFV>>, acessado em 02 jan. 2018.

138 Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>> Acessado em 20 fev. 2018.

139 Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>> Acessado em 20 fev. 2018.

140 Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>> Acessado em 20 fev. 2018.

141 “Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante”. Disponível em <<https://bit.ly/2v11RFV>>, acessado em 02 jan. 2018.

142 Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>> Acessado em 20 fev. 2018.

143 *Ibid.*

144 *Ibid.*

tanto ódio¹⁴⁵". Assistir ao debate gravado¹⁴⁶ deixa claro que ele se deu em um tom firme, cuja importância foi salientada por Boliveira durante a transcorrência do mesmo, mas de forma alguma violento.

O grande mote do texto parece ser uma defesa arrependida em relação à sua fala durante o debate, na qual afirmou-se "louca para estar fora daquele lugar e com o pouco espírito que me restava, falei enfim o que queriam ouvir (com um fiapo de ironia): eu não teria feito *Vazante* se soubesse o que eles agora me ensinavam. Falei também que o filme era – obviamente – anacrônico¹⁴⁷". Deparamos-nos com dois discursos da autora em tempos distintos. Um da acolhida do olhar do outro sobre o filme, durante o debate, caracterizado pelo reconhecimento das próprias limitações e pela assimilação das críticas. Outro, em suas reflexões pós-debate, encarregado de se isentar perante um eventual erro, focado em expor suas estratégias de defesa durante o debate frente a um grupo caracterizado pela autora como violento, repleto de ódio e que se impunha a partir de ameaças.

A tentativa efetuada pela diretora de desqualificar seus interlocutores caracterizando-os como uma horda primitiva prestes a partir para a violência física encontra semelhança com a projeção do negro no imaginário do branco europeu, do qual deriva também o dos brancos brasileiros. Numa pesquisa com indivíduos brancos, Fanon (2008) descobriu que a imagem do negro era associada por estes a: selvagem, animal, diabo, pecado, terrível, sanguinário, dentre outros. Essa forma de se enxergar a população afro-pindorâmica está associada ao medo das oligarquias frente a uma possível insurgência da população oprimida. E contemporaneamente parece se transmutar no medo de que a população afro-brasileira venha a se aproximar das posições ocupadas e mantidas por brancos face a privilégios, como a cadeira dos diretores cinematográficos, por exemplo.

145 *Ibid.*

146 "Debate com as equipes dos filmes *Peripatético* e *Vazante*". Disponível em <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLvRhRDf6qTzd-kkJb3xmBB67msaVDMVRb>>, acessado em 02 jan. 2018.

147 Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>> Acessado em 02 jan. 2018.

A reação de Thomas¹⁴⁸ foi associada por Gomes¹⁴⁹ e Ana Maria Gonçalves¹⁵⁰ ao conceito de fragilidade branca¹⁵¹ - que aponta para o fato de que a maioria das pessoas brancas vivem socialmente isoladas e protegidas do estresse racial. De acordo com Gonçalves¹⁵², esse isolamento cria uma zona de conforto que ao ser abalada, em situações como em um debate racializado, gera diversas atitudes defensivas como demonstrações de raiva, temor, culpabilidade e distanciamento da situação que gerou o estresse. Essa resposta é uma tentativa de busca do reequilíbrio racial branco, que pode gerar um isolamento ainda maior diante de novas situações de estresse, culminando num círculo vicioso que inviabiliza um diálogo franco, acarretando a manutenção do racismo.

O movimento em defesa de “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) por jornalistas da mídia corporativa vem confirmar a atualidade do pensamento de Nascimento (1980), que afirmou décadas atrás que “a classe dirigente e seus porta-vozes teóricos – historiadores, cientistas sociais, literatos, educadores, etc., – formam uma consistente aliança a qual tem exercido, há séculos, a prática e a teoria da exploração dos africanos e seus descendentes no Brasil” (NASCIMENTO, 1980, p. 84). E parte da imprensa corporativa¹⁵³ condenou as críticas ao filme. Tentaram circunscrever as reações negativas ao filme a um grupo de pessoas negras presentes no debate¹⁵⁴, porém preferiram ignorar que a primeira das intervenções veio de um participante branco¹⁵⁵. Este reconheceu a importância do filme ao abordar o patriarcado na figura do personagem branco detentor das terras, dos escravizados e das mulheres, mas que o filme coloca a subjetividade do senhor branco em destaque sem deixar espaço para a subjetividade dos personagens negros. Os jornalistas classificaram o debate como um justicamento sumário, irracional e cruel. Ou seja, uma leitura onde soberba da intelectualidade branca está presente e cuja a branquitude de seus emissores impede de reconhecer a legitimidade dos críticos e

148 Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>> Acessado em 20 fev. 2018.

149 Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/>> Acessado em 20 fev. 2018.

150 Disponível em <<https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>> Acessado em 20 fev. 2018.

151 O conceito de fragilidade branca (white fragility) foi elaborado por Robin DiAngelo em artigo homônimo.

152 Disponível em <<https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>> Acessado em 20 fev. 2018.

153 Disponível em <<https://blogdoims.com.br/brasil-e-o-cinema-proletario/> ;

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1921457-festival-de-brasil-e-palco-de-embates-em-seu-50-aniversario.shtml> ; <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,vazante-abre-festival-de-brasil-aplaudido-porem-criticado,70002005138>> Acessado em 20 fev. 2018.

154 Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,vazante-abre-festival-de-brasil-aplaudido-porem-criticado,70002005138>> Acessado em 20 fev. 2018.

155 Disponível em <https://youtu.be/_xjcrPIQYqA>. Acessado em 20 fev. 2018.

espectadores negros de cinema, assim como de branco anti-racistas. Mais uma vez o imaginário branco sobre os negros aparece e se mostra favorável a classificar de irracional o discurso dos críticos ao filme.

A reação de críticos e jornalistas na imprensa nos remetem a situação semelhante quatro décadas atrás com o filme “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976). Ainda hoje repercute a dificuldade, acadêmica inclusive, em se reconhecer a argumentação de intelectuais negros no debate sobre a própria representação dos negros no cinema em filmes feitos por brancos. Adamatti (2016) é um exemplo de que majoritariamente a academia ainda não incorpora os estudos negros e os conceitos deles derivados, que ampliam a possibilidade de uma leitura atualizada para questões recorrentes. Uma aproximação mais detalhada ao filme “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976) será realizada na próxima seção deste capítulo.

Tanto Araújo¹⁵⁶, quanto Couto¹⁵⁷ acreditam que as questões relativas a negros, mulheres e homossexuais estão tomando o espaço dos filmes nos debates. Porém não é possível promover a cisão entre cinema e política. O questionamento dos críticos às colocações em pauta do que eles chamam de reivindicações específicas e demandas reprimidas, parece desconsiderar propositalmente que o cinema é sim um espaço de ampliação de circulação de narrativas sistematicamente silenciadas. Se há reivindicação, há disputa: por direitos, território e igualdade. O combate dado por tais críticos à suposta ousadia de que negros e brancos anti-racistas se atrevam a fazer vibrar o ar com seus pensamentos verbalizados evidencia que há privilégios no setor cinematográfico (branco, masculino, hétero, economicamente favorecido) do qual atuam como porta-vozes. As atuações destes críticos nos fazem lembrar os editoriais de *Cinearte* ditando como deveriam ou não ser os filmes, levando em conta aspectos raciais em suas produções. Gomes percebe a reação uníssona de críticos e jornalistas brancos da mídia corporativa ao debate como a “constituição de uma rede, bastante sólida, que evidencia uma estrutura de poder e discurso”¹⁵⁸. Enfim, quando alguns críticos e jornalistas se posicionam contra a representatividade negra, homossexual e feminina nos filmes e

156 Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1921457-festival-de-brasilia-e-palco-de-embates-em-seu-50-aniversario.shtml>>. Acessado em 20 fev. 2018.

157 Disponível em <<https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>>. Acessado em 20 fev. 2018.

158 Disponível em <<https://gomesjuliano.wordpress.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>> Acessado em 20 fev. 2018.

debates, estão atuando, consciente ou inconscientemente, na defesa de privilégios próprios do grupo branco.

Daniela Thomas¹⁵⁹ afirma que o patriarcalismo e a violência da formação da nossa sociedade com base em estupros, opressão racial e de gênero eram o mote principal de seu filme, que foi baseado em um história familiar. No século XX um parente (irmão de seu tataravô) com então cinquenta anos havia se casado com uma menina de doze. A autora decidiu ambientar a história no ano de 1821 e incluir a escravidão na obra. Para Gonçalves o problema do filme aí se inicia e a “escravidão vira mera moldura, plano de fundo, com personagens negros sem voz, sem nome, sem profundidade, sem desenvolvimento, servindo de escadas para os personagens brancos¹⁶⁰”. Araújo¹⁶¹ afirma que cerca de 75% dos personagens do filme são negros em situação de escravidão e que causa impacto e angústia o fato de não ser dado a esses personagens negros a oportunidade de serem aprofundados, no sentido de emergirem do pano de fundo da história do senhor branco. Afirma que estes personagens negros surgem estáticos e assim permanecem ao longo do filme, e isso causa desconforto, pois o filme revolve um passado sensível que ainda perdura, pois no momento histórico atual a população negra ainda luta por uma segunda abolição, uma vez que a primeira não foi suficiente.

Nessa tentativa de superar os danos da escravidão, diversos artistas negros têm produzido obras relevantes. Gonçalves¹⁶² sublinha a importância dos brancos estarem juntos com os negros na luta anti-racista e um fator importante para que isso aconteça é que os brancos abram mão de falar pelas pessoas negras e passem a trabalhar junto a elas, amplificando esforços. Conhecer a produção artística e teórica de autores negros é fundamental nesse sentido, para evitar o que parece ter acontecido com Thomas¹⁶³, que afirmou acreditar seguramente que estava realizando uma obra que abordasse a escravidão de forma crítica, chamando atenção para a violência com a qual muitas vezes a miscigenação se processou e criticando também a grande concentração de poder na figura masculina em uma sociedade patriarcal. E a autora considerou que havia construído personagens negros fortes, cuja característica principal é uma presença

159 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mbBseZU6fEA>> Acessado em 20 fev. 2018.

160 Disponível em <<https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>> Acessado em 20 fev. 2018.

161 Conversa com Bial - Com Daniela Tomas, Joel Cido Araújo e Ana Maria Gonçalves. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/6281654/programa/>> Acessado em 20 fev. 2018.

162 *Ibid.*

163 *Ibid.*

marcante, que foi trabalhada na direção e na preparação dos atores. Ela afirma ter se inspirado em “Vidas secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e que não sabe se a opção de direção está de acordo com os tempos atuais, por conta das questões que foram levantadas sobre representatividade negra nos debates sobre o filme. Podemos concluir que um estudo profundo, que contemple com a atenção a perspectiva negra sobre a história brasileira é indispensável para a realização dos próximos filmes que tragam a temática da escravidão.

Augusto¹⁶⁴ incorpora o conceito de espectador resistente em sua análise de “Vazante” (Daniela Thomas, 2017). O conceito, elaborado por Diawara¹⁶⁵, trabalha a resistência dos espectadores negros e brancos anti-racistas diante da tradicional representação racial hollywoodiana. Diawara cita “O nascimento de uma nação” (D. W. Griffith, 1926), mais especificamente a cena da perseguição do negro Gus à personagem branca Flora, que foge desesperada até despencar de um precipício e morrer nos braços de Little Colonel, seu irmão. Importante lembrar que na sequência anterior o senador Stonemen (liderança branca e liberal do norte) envia Silas Lynch, seu protegido negro, para concorrer ao cargo de vice-governador num estado do Sul. Em seguida são liberados os casamentos multirraciais na região e como resposta a Klu Klux Klan é criada, como forma de proteção ao que os brancos chamaram de novos tiranos. A sequência citada, na qual Gus persegue Flora, tem uma divisão maniqueísta na qual Gus representa todo o mal e Flora e seu irmão representam todo o bem. E o personagem negro deve ser punido para que a paz seja reestabelecida, inclusive esta é a sugestão do intertítulo do filme.

Diawara¹⁶⁶ afirma, como espectador negro, que o cinema dominante hollywoodiano traz em cena os personagens negros para o prazer dos espectadores brancos. E se, para algumas teorias, todo filme pode ser enquadrado num esquema edipiano através do qual os espectadores se comprazem, “O nascimento de uma nação” (D. W. Griffith, 1926) o faz para o prazer branco. Num confronto entre desejo e lei, Gus ao se sentir atraído por Flora atenta contra o patriarcalismo. A solução deste sub-conflito do filme se dá pela punição de

164 Disponível em <<https://ursodelata.com/2017/11/14/vazante-uma-abjecao-atualizada/>> Acessado em 20 fev. 2018.

165 O Espectador Negro – Questões acerca da Identificação e Resistência de Manthia Diawara; tradução: Heitor Augusto. Disponível em <<https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/>>. Acesso em 16 de mar. 2018.

166 *Ibid.*

Gus (negro rebelde) por Little Colonel (simbolizando o branco / pai), assim a ordem é restabelecida.

O espectador resistente é capaz de se desvencilhar da armadilha racista do filme, negando “a representação de Little Colonel como uma figura paterna de autoridade e a proposição narrativa de que o linchamento é uma forma de restaurar a ordem simbólica e racial do Sul¹⁶⁷”. E para Diawara¹⁶⁸ a resistência no ato de assistir à ideologia racista se concretiza na defesa da perspectiva real sobre a história negra nos Estados Unidos – a de que a Guerra Civil foi uma guerra revolucionária que aboliu a escravidão e promoveu a união da nação. Vejamos agora como o conceito de espectador resistente pode ser aplicado em um filme contemporâneo.

Podemos identificar a narrativa primordial edipiana também em “Vazante” (Daniela Thomas, 2017). O personagem Virgílio (Vinícius dos Anjos) desafia o senhor branco (o branco / a lei) ao se envolver com Beatriz (Luana Nastas), esposa de Antônio (Adriano Carvalho) – o dono da fazenda, dos escravos e das vidas. A ordem patriarcal é restaurada a partir da punição do escravizado adolescente com a pena de morte, decretada pelo senhor e por ele mesmo executada. Podemos notar um fato que novamente reforça em “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) o mito da benevolência do senhor branco durante a escravidão no Brasil. O único ato violento do senhor ao longo do filme, além dos estupros, é o assassinato do jovem, de forma que o roteiro canaliza a violência escravocrata para um crime passionai, atenuando-a, como se a justificasse. O senhor matou o jovem que se envolveu com sua esposa. Mas pelo poder que detinha na região, poderia ter assassinado também um amante branco, se fosse o caso. Ou seja, o caráter racial da violência do senhor é anulado.

Todas as críticas a “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) compiladas aqui são as posições compartilhadas de espectadores resistentes de que a população negra escravizada – posta muda e passiva no filme – foi de fato o polo ativo da resistência e da luta contra a opressão do regime escravocrata. São espectadores que aguardam ativamente os filmes que trarão os ascendentes escravizados das pessoas negras brasileiras com a altivez, a resistência, o afeto, a fuga, a inteligência, a fúria, os quilombos e o desejo de liberdade visíveis na tela.

167 *Ibid.*

168 *Ibid*

Outro aspecto ressaltado por Heitor Augusto¹⁶⁹ é a presença de feitores negros mantendo o controle e castigando os escravizados que se rebelavam. Ao longo do filme o senhor branco se mostra praticamente neutro em relação às suas posses humanas, à exceção dos estupros cometidos e do ato violento no desfecho da obra. Pode-se considerar que esta delegação da violência cotidiana ao feitor colabora com o mito da benevolência dos homens brancos, senhores escravocratas.

A fragilidade branca fica clara também no posicionamento do cineasta Cacá Diegues, que considerou que o debate sobre “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) no Festival de Brasília conteve uma “violência inédita”¹⁷⁰. O incômodo gerado no diretor pelos posicionamentos firmes dos espectadores resistentes negros e brancos anti-racistas denota o quanto a maioria dos brancos precisa avançar no entendimento e desconstrução do racismo. Uma das características da branquitude é a crença que as questões relativas à escravidão e a uma abolição incompleta são problemas apenas da população negra e que as pessoas brancas não precisam se envolver. O diretor afirma sobre “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) que “exigir desse filme uma tese, uma consciência da escravidão que os brancos deveriam ter é uma loucura”¹⁷¹. Discurso que ao eximir os brancos de qualquer necessidade de envolvimento, automaticamente os libera também de qualquer reflexão sobre os privilégios advindos de participar de um sistema que oprime a população negra.

A nomeação do debate gerado por “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) como patrulha ideológica¹⁷² revela incapacidade de percepção no cinema das consequências do racismo estrutural e estruturante da sociedade brasileira. Podemos notar neste filme a repetição de questões que já haviam sido levantadas em outros filmes brasileiros, como em “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976) quatro décadas antes. Para Beatriz Nascimento (1976), o filme de Diegues reflete posições conservadoras e desrespeita a história de um povo em luta para desconstruir estereótipos como os perpetuados no filme. Considera-o “uma projeção empobrecida de ‘Casa grande e senzala’” e afirma que o diretor se afasta da fidelidade histórica, por traçar um retrato da escravidão menos violento do que ela realmente foi, dentre outros aspectos, como veremos a seguir.

169 Disponível em <<https://ursodelata.com/2017/11/14/vazante-uma-abjecao-atualizada/>>. Acesso em 16 de mar. 2018.

170 Conversa com Bial - Com Daniela Tomas, Joel Cido Araújo e Ana Maria Gonçalves. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/6281654/programa/>> Acessado em 20 fev. 2018.

171 *Ibid.*

172 *Ibid.*

Nascimento (1976) oferece como exemplo a passagem na qual Xica da Silva ganha de João Fernandes um lago artificial para compensar a impossibilidade de ir ao mar. Xica não viajaria até o Atlântico porque se cansava da estrada e Nascimento (1976) critica essa opção de Diegues, pois é omitido no filme que o preconceito a impedia de ultrapassar os limites do Tijuco. Outro ponto levantado pela historiadora é a representação dos escravizados e quilombolas como “passivos, rebeldes inconsequentes e reconhecedores da bondade do senhor”, repassando uma característica benevolente e complacente dos escravocratas, fato que reforça o mito de uma escravidão branda. Segundo Nascimento (1976), o conflito racial se dá de forma superficial e parte sempre de personagens secundários. Uma possível explicação levantada por Nascimento (1976) para os problemas do filme é o fato do diretor ser branco e ter introjetado em si um estereótipo de negro produzido pela elite dominante que culminou na representação de uma escravidão leve e alegre.

Há um consenso entre os autores negros citados neste debate sobre “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) de que o filme tem potencial para contribuir, pelos problemas que apresenta, para uma revisão a ser feita pelos autores brancos sobre a sua própria forma de lidar com a história brasileira no que toca a população negra. E que esse seria seu aspecto positivo, como um possível catalisador, principalmente pela repercussão das questões suscitadas, para que pesquisadores, críticos e cineastas levem adiante o pensamento e a ação para uma mudança real que impacte a cinematografia nacional. Como afirmou Gomes¹⁷³, “estranhamente, isso tudo pode ser uma oportunidade. Está feito o convite”. É importante salientar que é um processo complexo que envolve a sociedade, os profissionais do meio cinematográfico, o Estado e o setor privado, seja na formulação e execução de ações afirmativas, nas curadorias de festivais, em atividades formativas, etc. Um esforço conjunto para promover uma reestruturação do campo cinematográfico, que assim como diversos espaços da vida, sempre impôs pesados obstáculos aos realizadores negros. Voltemos a seguir com a cronologia do cinema negro para constatarmos que os movimentos feitos para decifrar e criticar os problemas raciais que acometem os filmes, romper as barreiras e tentar levar às telas o cinema libertário do povo preto que vem sendo feitos ao longo de décadas.

173 Disponível em <<https://gomesjuliano.wordpress.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>>. Acessado em 18 jan. 2018.

3.10 – A crítica do olhar branco – “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976)

Antes de seguirmos na cronologia das relações entre a população negra e o cinema brasileiro, vamos perceber através da análise do filme “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976) que elementos do olhar branco sobre o negro no cinema detectados no passado seguem se repetindo contemporaneamente.

A ascensão social de uma ex-escravizada poderia contribuir para a emancipação coletiva de seu povo? Para Senna (1979), esta que poderia ser a pergunta principal de “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976) se dilui na ênfase dada pelo diretor à volúpia de Xica e seus segredos sexuais que atraíam os brancos. “Diegues mostra um grupo de escravos rebeldes a quem a nova situação de Sinhá atingida por Xica de nada serve - mas não aprofunda esta compreensão até o ponto de denunciar Xica da Silva como fator paralisante da luta libertária” (SENNA, 1979, p. 221). Nascimento (1976) vai além e considera que a representação de Xica da Silva proposta por Carlos Diegues é a de uma personagem infantilizada, dócil e passiva. Então, é importante notarmos que a construção da personagem não contemplou uma representatividade adequada da mulher negra, ainda que possamos destacar a importância do protagonismo no filme e a impecável atuação de Zezé Mota.

Hoje podemos acrescentar, acompanhando a evolução dos debates do feminismo negro, que o filme incorre na hiperssexualização da mulher negra. Pois Xica é tratada em cena muitas vezes como um corpo sexualmente insaciável, disposto a perseguir e seduzir os homens brancos. Uma personagem que não hesita em usar o corpo e o sexo como forma de persuasão, que por vezes culmina em cenas constrangedoras para um espectador resistente, como aquela em que Xica se despe numa repartição pública, diante de vários homens. Uma personagem que reforça o estereótipo da mulher negra associada ao sexo e sempre disposta a se relacionar sexualmente com um homem branco, ainda que ela utilize um poder sexual para dominar um importante funcionário do governo do Brasil Colônia, não é o bastante. O filme apresenta outras lacunas de representação da população negra percebidas no núcleo quilombola da obra.

A presença dos quilombolas no filme é considerada por Nascimento (1976) como uma possibilidade que Diegues tinha de alçar Teodoro como o herói da trama, combatendo a escravidão. Nascimento considera bela a sequência na qual Teodoro

compra a liberdade de sua mulher grávida e que este mantinha firme sua posição anti-escravocrata, até que sucumbe ao pedido de Xica, mediado por um intercurso sexual, para que o líder do quilombo ajudasse João Fernandes. “Neste momento, confesso que perdi as esperanças quanto à compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro” (NASCIMENTO, 1976, p. 20). A autora afirma que Diegues estranhamente foi fiel à história ao aniquilar Teodoro, quando poderia ter levado-o adiante como um contraponto heróico à aliança Xica da Silva e João Fernandes. Para Nascimento (1976), “ao ‘assaltar’ o contratador na sua chegada, Teodoro delinea o impacto histórico e (se não fosse o senhor Diegues) artístico, ao estabelecer sua autonomia” (1976, p. 20).

Nascimento (1976) afirma que Teodoro seguia em áreas de penumbra do filme e quando foi percebido por Diegues, pôs o diretor em contato com o seu “negro interno”, que pode ser visto como uma metáfora (da dialética branco de classe média privilegiado vs. cineasta revolucionário) no dilema entre a bilheteria e o peso político do filme. “Se fosse possível ao diretor a projeção positiva de sua fantasia sobre o negro, ele manteria Teodoro simbolicamente até o fim. Mas o senhor Diegues destrói o clímax da sua obra, como com certeza fez com seu ‘negro interno’” (NASCIMENTO, 1976, p. 20). Para Nascimento (1976), a identificação de Diegues se dá com João Fernandes (personagem principal e branco do filme). E, talvez, essa identificação tenha repercutido no fora de campo, no tratamento dado pelo diretor à atriz principal. A título de preparação para uma cena que exigia uma carga emocional dramática da personagem, o diretor optou por uma técnica sórdida e sádica por ele criada, trancando Zezé Mota em um porão cheio de instrumentos de tortura usados em escravizados. Segundo Diegues,

quando filmamos a partida de João Fernandes do Arraial do Tijuco e o conseqüente declínio de Xica da Silva, precisávamos incrementar a concentração de Zezé, atriz exuberante e cheia de energia que se expusera tanto na criação do personagem. Naquele mesmo porão do Museu do Diamante, tranquei-a a pão e água durante um dia inteiro, para obtermos dela o estado de espírito sombrio necessário à cena. (2014, p. 386)

Como o próprio diretor reconhece as características profissionais da atriz e pelo fato de ele mesmo à época da gravação já ter acumulado outras direções em seu currículo, a preparação para a cena deveria ter se dado de outra forma, sem submeter a atriz à torturante memória do sofrimento imposto a seus antepassados pelos opressores brancos. De forma que é inadmissível recorrer durante a gravação do filme à privação da

liberdade de uma pessoa negra em um museu da tortura de seus antepassados, por um dia inteiro.

Um episódio recente se aproxima ao tratamento dado a Zezé Mota. Juliana Vicente¹⁷⁴ narra que durante um estágio que realizou em uma grande produtora audiovisual de São Paulo, um dos diretores jogou de propósito no chão todos os itens de uma prateleira e ordenou que ela arrumasse. Triste e colérica ela optou por recolher os objetos. Daquele momento em diante traçou sua estratégia de absorver o máximo de conhecimentos possíveis naquela empresa e abrir sua própria produtora, a Preta Portê Filmes, plataforma através da qual poderia dar vazão aos seus projetos cinematográficos de mulher negra com autonomia. Talvez esses dois episódios citados, separados por quase cinquenta anos, transpareçam o cinema como um campo de manutenção de opressões de negros e privilégios de brancos, refletido em números, que apontam por exemplo, que em 2016, dos 142 longas-metragens nacionais lançados em salas de cinema, nenhum deles foi escrito ou dirigido por mulheres negras, apenas 2,1% de filmes dirigidos ou escritos por homens negros e 97,2% por pessoas brancas (homens com participação de 75,4% e mulheres com 19,7)¹⁷⁵.

Levando-se em consideração o baixo percentual de pessoas negras dirigindo filmes atualmente e a repetição de deficiências semelhantes na representação da população negra encontradas em obras finalizadas com décadas de diferença, podemos perceber a necessidade do aumento de obras produzidas por não-brancos. A concentração da produção por determinada parcela da população representa um déficit na diversidade e pluralidade da imagem do povo brasileiro. Na próxima seção, ainda compreendida dentro da fase do cinema mulato (SENNA, 1979), teremos mais um exemplo da repressão ativa na produção audiovisual com referências à população negra no Brasil.

174 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tAousKfsg8I>>. Acessado em 20 jan. 2018.

175 De acordo com relatório “Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016” elaborado pela Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por demanda da Superintendência de Análise de Mercado (SAM) – Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>>. Acessado em 20 jan. 2018.

3.11 – Orson Welles no Brasil e a forma do cinema comercial (internacional e brasileiro) de lidar com a relação entre o cinema e a população negra

Orson Welles veio filmar no Brasil em 1942, à pedido da R.K.O., empresa hollywoodiana na qual trabalhava e cujo maior acionista era Nelson Rockefeller, com a missão fazer um filme sobre o carnaval e ser uma espécie de embaixador cultural, promovendo a política da boa vizinhança dos Estados Unidos. Porém os negativos do filme ficaram engavetados durante 51 anos. O que era para ser um filme neutro, quase uma peça publicitária sobre o carnaval carioca, tornava-se com Welles uma obra altamente politizada. Segundo Shohat e Stam (2006), Welles desagradou tanto a elite local, quanto os diretores do estúdio, por ter mantido relações próximas com pessoas negras e ter se interessado por gravar a história dos quatro jangadeiros do nordeste que foram até a capital do Brasil protestar por direitos previdenciários. Welles conectou esse episódio com o apoio dos jangadeiros à luta abolicionista do século anterior e uma tradição insurgente brasileira que vinha desde as reações indígenas e negras no início da colonização.

Ao enfatizar os atores negros e o carnaval como uma história de negros, o filme de Welles abalava o sistema de representação hollywoodiano, que mesmo em filmes sobre o jazz, por exemplo, mantinha em primeiro plano atores brancos. Fica claro o racismo no caso quando um documento do Comitê Rockefeller para a R.K.O. “recomenda que ‘É tudo verdade’ furte-se de qualquer referência à miscigenação” e sugere que o estúdio deveria “omitir sequências do filme em que mulatos e caboclos aparecem com evidência”(SHOHAT; STAM, 2006, p. 337). A maioria das cenas nas quais Grande Otelo aparecia foram destruídas pela Paramount, que comprou o espólio da R.K.O, sob pretexto de que não havia contrato formal com o ator negro, o que poderia gerar disputas judiciais (HIGHAM, 1971, p. 96). A justificativa legal procede, porém para um estúdio como o Paramount, não haveria empecilhos para negociar os direitos autorais com o ator brasileiro. Mais um registro de apagamento voluntário e branco da história negra.

Stam (2007) afirma que Welles foi percebido no Brasil como anti-racista. Welles já havia trabalhado com atores negros em obras anteriores a “*It’s all true*”, contrariando o racismo estadunidense que julgava os negros incapazes de atuar no teatro e no cinema sob o pretexto de que a pele negra não ruborizava. Welles foi questionado no Brasil sobre

os trabalhos com atores negros em uma peça de Shakespeare e respondeu que “em todos os meus anos de experiência, concluí que os atores negros são mais naturais, mais compreensivos e mais seguros de si, mesmo nas passagens mais difíceis, do que os atores brancos, e que eles desempenham os papéis que lhes são dados com mais facilidade” (*apud.* STAM, 2007, p. 187).

Uma matéria¹⁷⁶ da época traz votos de que Welles seja capaz em seu filme de mostrar as qualidades do Brasil e esquecer os defeitos. Em um tom aconselhador, aparentemente dirigido de forma indireta ao próprio diretor, o veículo que era um dos mais influentes do período, afirma que apesar dos boatos malévolos que circulavam sobre o filme de Welles no Brasil, ninguém “póde imaginá-lo trabalhando para apresentar na tela um quadro deformado e deprimente de um país que o acolheu hospitaleiro, amavel e cheio das melhores esperanças¹⁷⁷”. E num tom quase ameaçador, afirma que devemos esperar um belo filme e que “podemos ter essa confiança porque Orson Welles preza, acima de tudo, a dignidade do seu trabalho, e porque nas suas intenções não há lugar para a maldade inútil e gratuita¹⁷⁸”. Enfim, o que o autor da matéria chama de boatos, eram já as constatações que circulavam à época, do interesse de Welles pelo carnaval como uma festa protagonizada pelos negros e as dinâmicas sociais da população negra e indígena de resistência à opressão branca.

Stam (2007) apresenta um minucioso relato dos meses que Welles passou no Brasil e conclui que é bem possível que o diretor possa ter influenciado alguns realizadores brasileiros, principalmente os cinemanovistas, além de Nelson Pereira dos Santos. “Em termos gerais, *‘It’s all true’* antecipa a audácia social e formal do Cinema Novo, juntamente com sua mistura típica de documentário e ficção (...)” (STAM, 2007, p. 198). Pode-se acrescentar também a forma de Welles filmar com baixo orçamento, principalmente em sua ida ao nordeste brasileiro, após seu projeto ter sofrido corte de verbas pelo estúdio. O interesse de Welles pela cultura popular e pelas lutas insurgentes no país, ter trabalhado com os jangadeiros representado a si mesmos, além de sua ousadia, sua luta anti-racista e sua rebeldia, de fato, trazem traços em comum com o cinema brasileiro que passa a ser produzido com os precursores do Cinema Novo. E a perseguição e censura sofrida pelo diretor estadunidense e as que recaíram sobre os

176 Orson Welles e o Brasil. *Cinearte*, v.20, n.559, p. 9, mai. 1942.

177 *Ibid.*

178 *Ibid.*

diretores brasileiros nas décadas seguintes, deixam claro que o cinema é um instrumento de combate e que a oligarquia brasileira estaria sempre disposta a subjugá-lo.

3.12 – “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960) e a representação do quilombo

“Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960) é considerado um dos precursores do Cinema Novo. O documentário apresenta uma encenação da formação do quilombo do Talhado¹⁷⁹, acompanhando o trajeto de uma família que sai de uma fazenda em busca de uma vida livre. A narração do filme registra que naquele dia, Zé Bento (fundador do quilombo) decide abandonar a servidão e a escravatura, em busca da assim chamada pelo filme terra de ninguém.

A saída da família de Zé Bento da fazenda sem maiores contratempos talvez apresente uma falha histórica ao se assemelhar mais a uma mudança do que a uma fuga. O senhor dono da fazenda e dos escravizados não aparece nem é mencionado, o que nos remete a uma possível leniência do filme em relação aos brancos, insinuando uma escravidão sem um polo ativo e sem opressão racial. Por algum motivo Noronha optou por não mostrar os brancos no filme. A ausência de um fazendeiro ou um encarregado da fazenda de onde se desenha a fuga (FIG. 31) pode ter ligação com uma estratégia conciliadora, pois o filme soa como um apelo para que governantes se sensibilizem com a dificuldade histórica vivida pelos moradores do quilombo. Inclusive vários nomes importantes da política do período de realização do filme são citados nos créditos finais.



FIGURA 31 – Família prepara fuga da escravidão
Fonte: “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960)

179 Quilombo localizado na Serra do Talhado, município de Santa Luzia – PB.

A obra narra que “os quilombos marcaram época na história econômica do nordeste canavieiro. A luta entre escravos e colonizadores terminava, às vezes, em episódios épicos, como Palmares” (NORONHA, 1960). O filme remete as agruras do povo negro a um passado distante, do tempo da colonização, e a não materialização do opressor em um personagem branco no filme pode trazer os indicativos de que Noronha, apesar de progressista, evitaria algum tipo de indisposição com a oligarquia nordestina. Um filme produzido a partir do olhar branco, com a branquitude se fazendo presente como “uma guardiã silenciosa de privilégios” (BENTO, 2002, p. 22).

Neves (1968) considera que o quilombo de Palmares de certa forma integra a mitologia brasileira pelo fato de ser conhecido por grande parte da população e ser objeto de estudo nas escolas primárias. O autor aponta em “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960) a importância da afirmação dos quilombos como foco de resistência à opressão racial e por disseminar que os quilombos ainda existem – “Um quilombo no Brasil, hoje!” (NEVES, 1968, p. 79). O filme traz também uma reivindicação política, chamando a atenção para os problemas do quilombo do Talhado, pois o filme apresenta as dificuldades contemporâneas do quilombo relacionadas à seca, ao isolamento e ao desamparo do Estado.

Podemos notar que nos créditos finais não há menção às mulheres quilombolas que atuaram no filme como personagens principais. É citado Inácio Bento, provável descendente do fundador, mas não há como afirmar. Em oposição à omissão são mencionados diversos nomes de instituições e políticos que provavelmente apoiaram a realização do filme, como Pedro Gondim, governador da Paraíba na época do lançamento do filme. As mulheres negras do filme, apesar de terem sua importância para a economia do quilombo citada na obra, não são nomeadas. Sob a perspectiva da interseccionalidade¹⁸⁰, essas mulheres, além de submetidas junto aos homens a um sistema de opressão racial, também são submetidas ao patriarcado, que lhes nega a possibilidade de terem seus nomes lembrados ao longo da história por conta da supressão destes créditos no filme. Apesar destas duas observações, é um filme muito importante para o cinema brasileiro por sua temática quilombola, de resistência à

180A interseccionalidade define-se por “uma conceituação do problema que busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras.” (CRENSHAW *apud* RIBEIRO, 2016)

opressão. Como dito na introdução deste capítulo, as análises filmicas não são estáticas e devem acompanhar, por exemplo, os avanços nos debates sobre gênero e raça.

3.13 – Filmes de assunto negro e o início do Cinema Novo

Além dos já comentados “Barravento” (Glauber Rocha, 1962) e “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960)”, Neves (1968) inclui em sua análise “Ganga Zumba” (Cacá Diegues, 1963), “Esse mundo é meu” (Sergio Ricardo, 1964) e “Integração racial” (Paulo César Saraceni, 1964) entre os cinco títulos que considera como os filmes de assunto negro produzidos até então. “Ganga Zumba” (Cacá Diegues, 1963), de acordo com Neves (1968), não abre espaço para a fortuitidade, concebido com foco nas questões raciais e da cor negra, “nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se immortalizam por ela. Num sentido restrito esse é o único filme de assunto negro feito pelo Cinema Novo” (NEVES, 1968, p. 77). “Esse mundo é meu” (Sergio Ricardo, 1964) é considerado por Neves (1968) um filme que explora um tema anti-racista ao narrar questões relativas à vida de dois moradores de favela, um engraxate negro e um metalúrgico branco. Neves (1968) considera que “Integração racial” (Paulo César Saraceni, 1964) galga um patamar acima de “Ganga Zumba” (Cacá Diegues, 1963), utilizando mecanismos do cinema direto, objetiva promover questionamentos sobre questões raciais. Neves (1968) afirma que o filme permite que o espectador perceba o racismo dissimulado presente no Brasil.

Senna (1979) considera que “Rio 40°” (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e “Rio zona norte” (Nelson Pereira dos Santos, 1957) fornecem a linha de tratamento ao negro pelo Cinema Novo, que é a de denúncia da exploração sofrida, porém sem racializar a questão. “A grande feira” (Roberto Pires, 1961), “Assalto ao trem pagador” (Roberto Farias, 1962), “A grande cidade” (Carlos Diegues, 1966) apresentam personagens negros em luta emancipatória, porém numa perspectiva política de luta de classes. Senna (1979) afirma que não se abordava questões raciais com receio de que estas desviassem o foco das questões que pretendiam discutir – classe e dependência econômica.

No fim da década de 1960 a presença de atores negros nos filmes havia aumentando, a ponto de Neves (1968) considerar que havia uma movimentação anti-racista no cinema brasileiro. Ainda existia uma fronteira a ser ultrapassada, que era a

compreensão de que a questão racial precisava ser entendida e trabalhada de forma separada da luta de classes, paralela a ela, sem que uma abandonasse a outra. Pobres brancos e negros eram vítimas da opressão do capital, porém sobre os negros recaía também o racismo. E não dar a atenção e o combate devidos ao racismo enfraquecia a luta de classes, na medida em que um sujeito oprimido racialmente não dispõe de todas as suas forças para enfrentar as desigualdades impostas pelo capitalismo. Como veremos na próxima seção, “Compasso de espera” (Antunes Filho, 1973) consegue incorporar questões raciais e relacioná-las com as da luta de classes.

3.14 – Primeiro filme do cinema negro e os impactos do Golpe de 1964

O Golpe civil-militar de 1964 engessa a produção cinematográfica nacional, principalmente a partir do AI-5¹⁸¹. Senna (1979) afirma que uma herança do Cinema Novo é notada nas obras do período ditatorial com a presença do negro em quase todas as obras, de forma natural e correspondente à sociedade brasileira, porém não se discutia o racismo.

Além do racismo ser um assunto praticamente proibido, mascarado pelo mito da democracia racial, ele se oficializava através da censura governamental. Zózimo Bulbul¹⁸², ator e cineasta negro, encenou um casal inter-racial com Leila Diniz na novela “Vidas em conflito” (1969) na TV Excelsior. A novela teve que ser encerrada antecipadamente a mando da censura e o casamento previsto em uma igreja foi proibido, assim como não foi permitido que a cena do nascimento de um filho negro do casal fosse gravada (CARVALHO, 2012).

Bulbul afirma¹⁸³ que ele e Leila Diniz se rebelaram contra o roteiro da novela, que previa uma gravidez do casal sem que entre eles houvesse tido ao menos um beijo ou uma troca de carinhos. Informaram ao diretor da novela que dali em diante não gravariam mais e um diretor da TV Excelsior, que era militar, sob ameaças de prisão para que gravassem, acabou por aceitar o pedido de demissão de Bulbul. Bulbul sempre

181 Mais severo de todos os Atos Institucionais, foi emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968.[3] Isso resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura, comumente usada como instrumento pelo Estado.

182 Carvalho (2012) apresenta a trajetória artística e política de Zózimo Bulbul.

183 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_r7WqQSzghg> Acesso em 20 jan. 2018.

considerou complicada sua relação com a televisão por não aceitar ficar preso aos estereótipos de escravizado ou empregado. Fica evidente a coerência da atitude de Bulbul na televisão com a sua militância e seu trabalho cinematográfico emancipador. Em “Compasso de espera” (Antunes Filho, 1973), apesar de ter sido dirigido por um branco com a presença de Bulbul como co-roteirista, é considerado por Janaína Oliveira¹⁸⁴ portador de um ineditismo na forma em que aborda o racismo e questiona a democracia racial. O filme foi censurado e ficou proibido por três anos. Bulbul descreve a trajetória do filme, relatando que

mandamos pra censura no final de 70. Veio a ameaça de prisão. Diziam que no Brasil não tinha preconceito racial. Eu fui enfrentar o negócio para ver até onde ia. (...) Eu disse que o ministro Falcão implicou com o filme, mas o filme já tinha passado pelo SNI, pelo serviço secreto do Exército. Cada vez que a gente ligava para Brasília, para saber onde estava o filme, ele estava numa instância não se sabe onde. Um trabalho que é seu, que você botou dinheiro. Em 1971, 72, 73 eu estava enlouquecendo. Achavam que eu estava mentindo quando dizia que tinha feito um filme. (BULBUL *apud* CARVALHO, 2012, p. 11)

A censura ao negro no cinema exercida pela ditadura civil-militar brasileira comparada com as destruições de filmes realizadas pela polícia durante o Brasil República exemplifica o que Mbembe (2018a) expõe sobre a evolução de métodos opressivos. A manutenção da desigualdade racial se dá por uma mescla de engenhos que têm como alvo direto o corpo alheio, incluindo sua imagem. O processo tosco de destruição de filmes é substituído por um mais elaborado, incrustado no Estado e burocratizado, calcificando-se nas instituições, legislações e técnicas. Essas práticas permitem a sobrevivência do que Mbembe denomina princípio de raça – “forma espectral da divisão e da diferença humana, suscetível de ser mobilizada para fins de estigmatização, de exclusão e segregação, por meio das quais se busca isolar, eliminar e até mesmo destruir fisicamente determinado grupo humano” (2018a, p. 106). E ainda, para o autor, uma crítica plena à modernidade deve incluir o entendimento que o seu surgimento coincide com o do princípio de raça, que se torna uma estrutura norteadora das formas de dominação do passado, estendidas ao presente. Os estudos sobre a produção audiovisual negra brasileira nos fornecem indicações das aplicações do princípio de raça no país.

184 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JY7CrzJ5LI>> Acesso em 20 jan. 2018.

Janaína Oliveira¹⁸⁵ considera “Alma no olho” (Zózimo Bulbul, 1973) o primeiro grande marco no cinema negro Brasileiro. O aparato de censura não poupou esta obra, sob alegações de que havia mensagens subliminares de esquerda. Bulbul então, mediante forte pressão que pesava sobre artistas e intelectuais, decide exilar-se (CARVALHO, 2012).

O curta é inspirado no livro *Alma no exílio* de Eldridge Cleaver (1968) e aborda o sequestro dos africanos para o Brasil, a escravidão e a libertação do povo negro através de sua luta, ao som de John Coltrane. Bulbul¹⁸⁶ relata que seu desejo de realizar “Alma no olho” (1973) nasce da sua indignação com a censura militar, que barrou “Compasso de espera” (Antunes Filho, 1973) pelo fato do personagem principal e negro não ser um empregado ou um escravizado. O ministro da Justiça, Armando Falcão, mandou conduzir Bulbul coercitivamente ao seu gabinete para interrogá-lo pessoalmente sobre a obra.

Segundo Bulbul, os militares afirmaram que a possibilidade apresentada no filme de um negro trabalhar numa agência de publicidade, com alto cargo e ter dinheiro não existia no Brasil. Num movimento oposto a uma possível intimidação causada pela prisão, o que se potencializa em Bulbul, segundo ele próprio¹⁸⁷, foi o desejo de produzir mais, contra-atacar a ditadura da época e o preconceito secular com sua arte. Inicia então a produção do roteiro de “Alma no olho” (1973) e decide filmá-lo com as sobras dos negativos de “Compasso de espera” (Antunes Filho, 1973).

“Alma no olho” (Zózimo Bulbul, 1973) também foi proibido pela ditadura. Bulbul relata que um dos censores afirmou que ele não tinha consciência para fazer um trabalho como esse e questionou quem havia mandado ele arrebentar as correntes no filme¹⁸⁸. Podemos notar o racismo nas políticas do Estado contra a população negra com o banimento de uma obra que é considerada um manifesto de emancipação racial. “Alma no olho” (Zózimo Bulbul, 1973) é uma obra libertária e que segue inspirando realizadores contemporâneos, como Yasmin Thainá, que afirma que foi através dela que atingiu a experiência cinematográfica e que tanto o diretor quanto a obra são estímulos fundamentais para que cineastas negros continuem “criando outros imaginários sobre ser negro no Brasil”¹⁸⁹. A diretora considera que o filme é “uma bússola para o nosso fazer

185 *Ibid.*

186 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dUuo_tTKkMQ> Acesso em 20 jan. 2018.

187 *Ibid.*

188 Disponível em <<https://www.nexojournal.com.br/colunistas/2017/Ele-nos-ensina-a-ter-alma-no-olho>> Acesso em 20 jan. 2018.

189 *Ibid.*

cinematográfico que deve ser olhado e revisitado diversas vezes, principalmente pelos futuros e presentes cineastas negros”¹⁹⁰. Nesta afirmação de Thainá é possível perceber que o empenho das pessoas negras pela igualdade racial atravessa gerações e este esforço é percebido pelas gerações atuais como uma motivação para seguir lutando.

Em “Alma no olho” (1973), o diretor Bulbul representa gestualmente fases do povo negro em diáspora. Mbembe (2018a) nos lembra que a palavra negro atualmente se relaciona não a uma realidade biológica, mas à construção histórica forçosa de uma forma humana, mas que também a palavra tem por equivalente a luta por liberdade e a esperança de alcançá-la. A primeira metade do filme é dedicada à representação da vida livre no continente africano, celebrada por um corpo alegre e senhor de si e de seus movimentos. Um corpo potente, ornado da maneira que melhor convém-lhe. Recebe então correntes brancas em seus punhos (FIG. 32) e um sofrimento claustrofóbico nos leva a crer que trata-se da travessia forçada do Atlântico em um navio tumbeiro. Em seguida o trabalho forçado no novo continente.



FIGURA 32 – A captura e a escravidão
Fonte: “Alma no olho” (Zózimo Bulbul, 1973)

190 *Ibid.*

Após a lei Áurea, o personagem do filme pode ascender a postos sociais que lhe são permitidos: esportista ou músico. Porém conserva suas correntes, como símbolo de uma libertação sem compensação e do racismo que não acaba mesmo após a ascensão social. Os pedidos de esmola do personagem nos remetem à maioria da população negra liberta em situação de pobreza extrema, mas preterida por trabalhadores estrangeiros no trabalho assalariado. A religiosidade africana surge como um primeiro elemento em cena de religião, reconexão com a ancestralidade negra e com as origens.

O processo de conscientização segue seu curso com o personagem adquirindo conhecimentos através de estudos. Dá sinais de uma descoberta, de uma potência contida em seu ser e começa a se libertar do terno branco. Por fim, em seu traje original, reconectado com sua essência por séculos subjugada, o negro encontra-se capaz de romper os grilhões e se libertar de fato. A performance de Bulbul concentra séculos de existência de seu povo e nos dá a ver a produção da vida em sua semelhança a um combate sem fim e nos aproxima de uma definição de Mbembe na qual “estritamente falando, a vida é aquilo que a luta tiver produzido” (2018a, p. 292).

Araújo¹⁹¹ afirma que Bulbul se destaca na história do cinema brasileiro por ser o primeiro cineasta negro a se assumir como tal. Cajado Filho provavelmente foi o primeiro diretor negro do Brasil. Assim como Armando Costa, Odilon Lopez, Waldir Onofre e Adélia Sampaio estão entre as pessoas negras pioneiras a assumirem a direção de um longa-metragem no Brasil¹⁹². Porém optaram por não trabalhar em seus filmes questões ligadas diretamente ao universo negro brasileiro. Joel Zito Araújo¹⁹³ aponta que havia uma dificuldade em lidar com a própria negritude por parte de diretores negros. “A pressão que nós temos na sociedade brasileira é de nós negarmos a nossa negritude. Ninguém nega sua ascendência italiana, espanhola, alemã. É até objeto de orgulho. A ascendência negra não. Assumir a ascendência negra ainda é uma atitude de provocação na sociedade brasileira¹⁹⁴”. Araújo¹⁹⁵ considera extremamente importante a influência de Zózimo Bulbul em sua vida e carreira, pois considera que o cineasta foi o primeiro que despertou-lhe para a necessidade de se reconsiderar a democracia racial a partir da perspectiva negra.

191Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dUuo_tTKkMQ> Acesso em 20 dez. 2017.

192Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/87-o-negro-no-cinema-brasileiro-de-ficcao>> Acesso em 20 dez. 2017.

193Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dUuo_tTKkMQ> Acesso em 20 dez. 2017.

194 *Ibid.*

195 *Ibid.*

A lacuna entre a realização de *Alma no olho* (1973) e sua liberação pela censura apenas em 1977 prejudicou a carreira do filme, além de ter impulsionado Zózimo Bulbul ao exílio. O filme não é citado no estudo de Senna (1979), que atribui à “Tenda dos milagres” (1976) um papel importante nas relações do cinema brasileiro com a população negra. Senna (1979) considerou que a adaptação cinematográfica do romance de Jorge Amado poderia ter mergulhado mais profundamente na discussão racial, uma vez que

Nelson Pereira dos Santos aborda o assunto de maneira fria e distante, sem qualquer intimidade ou envolvimento, o que resulta em uma visão esquemática e onde não se conota o racismo de Afrânio Peixoto (“a mestiçagem psicológica é que é odiosa”) e a constatação de Jorge Amado – de que o mulato baiano, pelas circunstâncias e meio, não o será apenas na cor, mas também na alma, como *Arcanjo/Oju Obá* – o que implica na aceitação da existência de uma Cultura Negra e sua função natural como Componente e não como lixo ou resíduo. (SENNA, 1979, p. 222)

Senna (1979) afirma que um estudo detalhado da cinematografia brasileira até meados de 1970 indica que o negro sempre foi retratado através da perspectiva da cultura dominante. À leitura de Senna (1979) podemos acrescentar que essa perspectiva é atravessa pela interseccionalidade – uma abordagem que leva em conta a classe, a raça e o gênero. Em termos de classe e raça, Fernandes (1968), cujos estudos foram utilizados para a construção do roteiro de “*Compasso de espera*” (Antunes Filho, 1973), considera que a abolição foi uma revolução social organizada pelos brancos e para os brancos. O negro foi duas vezes espoliado neste processo, pois ao retornar para a condição de pessoa livre não recebeu nenhuma indenização ou assistência e também não tinha em geral, de imediato, formação ou preparo para competir com os trabalhadores brancos. Fernandes (1968) afirma que a baixa quantidade de negros escolarizados apontava para o privilégio branco até no acesso à educação elementar, de forma que num quadro mais amplo, a população negra tinha acesso impedido ao trabalho, às conquistas sociais e culturais.

3.15 – Os primeiros diretores negros

Retomando a cronologia do cinema negro organizada por Senna (1979), o autor indica os pioneiros a romperem com o domínio branco no campo da produção cinematográfica: Waldir Onofre dirigiu “*As aventuras de um padeiro*” (1977), Zózimo

Bulbul grava documentários em 1978 e Antônio Pitanga, em 1979, dirige “Na boca do mundo”. Senna (1979) reconhece o cinema como um espaço de poder dominado por brancos e que filmes como o de Pitanga são uma conquista da cultura negra num território altamente discriminante. “Vale enfatizar que este é o único meio para que um discurso Negro seja articulado no Cinema Brasileiro: a tomada, pelos próprios negros, de uma parcela de decisão na complexa engrenagem cinematográfica – capitalista, industrial e fechada” (SENNA, 1979, p. 236). Romper as dificuldades inerentes ao processo de se realizar um filme, considerando que essas dificuldades são maiores para as pessoas negras, é assumir o cinema como um dos campos de combate à opressão e promoção da igualdade racial.

Senna (1979) alertava que os impeditivos econômicos presentes na população negra eram os fatores que impediam a produção cinematográfica. Atualizando a análise de Senna (1979) pelo viés da interseccionalidade, além dos aspectos de classe, pesava sobre a população negra os impeditivos à sua produção derivados do racismo, pois não apenas diretores brancos ricos faziam filmes. Todo processo de realização era bastante oneroso e era muito comum que os diretores recorressem a financiamentos bancários e produtores capazes de fazer aportes financeiros. Dessa forma um filtro racial dificultava ou impedia completamente o acesso a recursos monetários.

E a essa discussão acrescentamos ainda o recorte de gênero, pois a discriminação às mulheres retardou ao ano de 1984 o surgimento do primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra – “Amor maldito”, de Adélia Sampaio. Mesmo após a realização de um filme, as dificuldades para os artistas negros não cessavam. Como afirma Senna, “sabe-se (é um fenômeno conhecido e analisado) que quando um artista negro é projetado no espaço do Modelo Dominante Brasileiro corre o duplo risco de ser rapidamente rejeitado ou vorazmente deglutido e reciclado segundo os interesses deste Modelo: um processo de envolvimento e desenraizamento muitas vezes brutal. É necessário, pois, usar couraça” (SENNA, 1979, p. 236). Sabemos, por exemplo, que Adélia Sampaio, Waldyr Onofre, Antônio Pitanga e Zózimo Bulbul, diretores pioneiros, conseguiram dirigir apenas um longa-metragem cada.

Ao romper, ainda que parcialmente, barreiras racistas que impediam a realização de um filme, os realizadores negros ainda se viam contingenciados por aspectos que fugiam ao seu controle e estavam mormente ligados à questão racial. Os obstáculos para

realizar um filme surgiam como uma espiral, onde por exemplo, todos impedimentos postos a gerações de realizadores postergaram muito o surgimento dos primeiros títulos. Por conseguinte, podemos supor as dificuldades orçamentárias enfrentadas no período (e ainda hoje) por um diretor estreante. Pode-se elevar essas dificuldades a certa potência quando o diretor em questão é afro-pindorâmico, ainda mais levando-se em conta o gênero da pessoa. Certamente havia impedimento em se obter fundos para tratar cinematograficamente do combate ao racismo, para distribuir eventuais filmes dessa linhagem, dentre outros entraves, de forma que o crítico Augusto aponta que esses fatores são preponderantes na análise dos primeiros filmes, há que se ter uma sensibilidade ao lidar com eles e

gente preta vem dirigindo filmes ao menos desde 1948. As muitas conversas informais e formais ao longo de dez dias apontam o quão desafiante é ter de lidar com os filmes que fizemos, não com os que gostaríamos de ter feito. Aceitar limites, contradições e posturas excludentes reforçadas. Lidar com avanços aqui, retrocessos dali. Entender o que é essa coisa da condição histórica que permitiu a esse ou aquele realizador(a) fazer o filme que foi possível fazer. Acho isso bom: aceitar que fizemos esses filmes – com suas potências e deslizes – é parte de um processo rumo a feitura não só de filmes melhores, mas da possibilidade de vida livre no cinema¹⁹⁶.

Nessa mesma linha de pensamento, Gomes defende a importância de um retorno crítico aos pioneiros, trazê-los para o centro, realocar suas obras dentro da história do cinema negro, e brasileiro, em construção, pois

vivemos o perigo de uma cegueira contextual que pode mantê-los às margens da história quando temos plenas condições de voltar a eles, já que acredito que o contexto é de adensamento do debate. As contradições vividas por aqueles que nos abriram o caminho são material muito fértil pro nosso rolê hoje¹⁹⁷.

Cada filme dirigido por pessoas negras ao longo das últimas décadas vem propiciando a existência, o aprimoramento e a liberdade no cinema. Vamos a alguns destes filmes.

3.16 – “Abolição” (Bulbul, 1988)

Aproximemo-nos do filme “Abolição” (Bulbul, 1988). O documentário longa-metragem foi concebido para ser lançado durante as comemorações do centenário da

¹⁹⁶Disponível em <<https://ursodelata.com/2018/08/20/sobre-a-curadoria-da-mostra-cinema-negro-capitulos-de-uma-historia-fragmentada/>>. Acessado em 20 fev. 2019.

¹⁹⁷Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/nova/carta-ao-heitor-ou-desculpe-a-bagunca-ou-ao-mesmo-tempo/>>. Acessado em 20 fev. 2019.

abolição. O objetivo foi combater a ideia generalizada de que não houve resistência e luta da população negra contra a escravidão e que o decreto da abolição resolveu todos os problemas raciais do Brasil.

O início do filme apresenta uma sequência com várias pinturas e fotos do período da escravidão, algumas são representações do trabalho dos escravizados e a maior parte composta por imagens que retratam castigos, torturas e assassinatos de pessoas negras. Na próxima cena uma equipe de profissionais negro desembarca de um veículo e segue para um suntuoso edifício, onde um senhor bem vestido aguarda-os à porta. No interior do prédio, em uma sala repleta de quadros, a equipe prepara os equipamentos de filmagens e a inclusão desta cena no filme aparenta chamar nossa atenção para o grande mote da obra: o povo negro trabalhando na construção de sua versão da própria história. Imagens de uma festa da comemoração do treze de maio por uma irmandade do Rosário inserida no filme parece prestar um tributo respeitoso às tradições e ao mesmo tempo pedir licença para apresentar algo que muitos brasileiros ainda não haviam percebido: a verdadeira face da abolição.

Em uma sequência posterior, a câmera filma o quadro “Abolição da escravatura¹⁹⁸” e um *travelling* nos aproxima da área crucial da pintura – princesa Isabel, com o decreto da lei áurea nas mãos. Neste instante nos deparamos com uma intervenção ficcional no documentário. Um corte nos leva para a próxima sequência, onde os personagens do quadro são interpretados por atores. Princesa Isabel está cercada por cortesãos, o momento é solene e estão todos sérios. A princesa olha a todos com sobriedade, se dirige às crianças por um instante e um dos homens que está ao seu lado aponta o caminho que a leva a uma sacada. Local onde a lei decidida pela assembleia geral e sancionada por ela será lida por uma princesa notadamente emocionada. Ao término da leitura, ela abre os braços em comemoração e abaixo da sacada há um grande carnaval (do século XX) com negros e negras supostamente comemorando o decreto. A montagem intercala a princesa e o carnaval diversas vezes. Os planos da Sapucaí são de cima para baixo, adotando a perspectiva da princesa em sua sacada e os olhares dos foliões muitas vezes parecem ser dirigidos a ela e o samba alegre parece estar se dando como forma de

198ABOLIÇÃO da Escravatura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66248/abolicao-da-escravatura>>. Acesso em: 22 de Mar. 2019.

agradecimento e a própria princesa não se contém em sorrisos largos e quase involuntariamente seu corpo, em pequenos tremeliques, parece querer sambar.

Por fim, o desfile termina e pessoas fantasiadas e com roupas comuns tomam o trem para suas casas, nas ruas restam montanhas de lixo e a vida retornando à sua dureza pós-euforia. Incluir as cenas do término do carnaval no filme transmite a sensação do fim da euforia da festa em uma possível metáfora do choque dos ex-escravizados após eventuais comemorações da abolição ao se perceberem abandonados à própria sorte. Neste trecho do filme, da aparição do quadro ao final do desfile, podemos notar com efusividade a criatividade e o talento de Bulbul na direção cinematográfica e ao mesmo tempo lamentar que a sua filmografia não pode ter sido mais extensa, embora seja grandiosa.

O filme traça, a partir de dezenas de depoimentos, um painel que demonstra que o fato da abolição ter sido feita sem compensação, somado ao racismo anterior e posterior à lei, leva a população negra, em sua maioria, a seguir vivendo em condições de vida precárias. As dificuldades contemporâneas foram construídas e aprimoradas ao longo dos séculos, através de ora velados mecanismos de dominação, ora por dispositivos legais explícitos criados pelo Estado. Em 1850, ano da aprovação da lei Eusébio de Queiroz que proibia o tráfico de africanos para o Brasil, proibiu-se¹⁹⁹ também no país que as terras sem dono fossem ocupadas. Em antecipação às próximas leis que culminariam na abolição da escravidão, iniciava-se preventivamente a dificultação do acesso de futuros negros livres à terra, uma vez que a pressão pelo fim da escravatura aumentava gradativamente.

A questão da terra surge em “Abolição” (Bulbul, 1988) a partir do depoimento de membros de uma liga camponesa de luta por reforma agrária, que afirmam que os negros não receberam terra após serem libertos das senzalas, tampouco podiam encontrar terras livres para si e apontam a necessidade de uma reforma agrária radical. Um senhor²⁰⁰ fundador do Clarim da Alvorada relembra o surgimento de jornais após 1888 com a finalidade de que fossem discutidos assuntos ligados aos desdobramentos da abolição.

Lélia Gonzalez afirma no documentário a necessidade dos negros entrarem para a política, que se encontra concentrada nas mãos de uma oligarquia branca. Abdias

199 Lei n.601 de 1850. Estabeleceu a compra e a venda com única forma de adquirir-se terra no Brasil.

200 No filme não foi utilizado crédito para os depoentes, o que dificulta a identificação de alguns deles.

Como um documento para essa e gerações futuras, seria importante um estudo que levante o nome das pessoas que participaram do filme.

Nascimento ressalta a importância do Teatro Experimental do Negro, com peças escritas, dirigidas e encenadas por pessoas negras, num tempo em que os negros não eram aceitos nem como público dos espetáculos teatrais. Na espiral de depoimentos do filme diversas camadas de vozes formam um complexo documento sobre a história da população negra no Brasil. Um documento para as gerações futuras, além de um protesto fincado nos cem anos da abolição.

A situação social e econômica da população negra é tão árdua e visível que a percepção da opressão por uma criança em situação de rua revela uma lucidez que a maioria dos brancos pactuantes do Contrato Racial opta por ignorar. O garoto afirma em seu depoimento que não teve abolição e que ele continua sendo escravo, sem comida e sem dormida. A obra é mais do que uma importante afirmação de um discurso majoritariamente negro, ela traça um paralelo temporal das relações de poder e opressão branca ao longo dos anos e mudanças de regime e governos – período imperial, era Vargas e ditadura civil-militar.

Bulbul apresenta faces da organização e da luta contra a exploração e o preconceito antes e após a abolição. O filme exalta a resistência dos escravizados a partir das insurgências (como a Balaiada) e das formações de quilombos. Já após 1888, a obra rememora a fundação da Frente Negra, que lutou com êxito, por exemplo, para que a população negra fosse aceita nos concursos para Guarda Civil. E seu potencial político foi castrado por Vargas, que fechou a instituição. O filme, acerca do período contemporâneo, ressalta a importância da organização e da disputa pelos cargos políticos, campo dominado pela população branca. Assim, além de expor a opressão sofrida, o filme apresenta o contraponto da resistência, da defesa e do contra-ataque.

Em uma das cenas mais potentes do documentário, repleta de simbologia, o caráter questionador de Bulbul se manifesta na *mise-en-scène*. Um senhor sentado ao lado de Gilberto Freyre (FIG. 33) exalta a obra “Casa grande e senzala” (FREYRE, 1961) por ter colocado o negro ao lado do branco como co-colonizador do Brasil. Uma segunda câmera mostra a equipe do documentário composta por profissionais negros gravando a cena e começa a se afastar do local lentamente, até que Gilberto Freyre, seu acompanhante e a equipe somem do quadro e há um corte para um pixo na rua: “Abolição é mentira” (FIG. 34 – 38).



FIGURA 33 – Gilberto Freyre ao lado de um entrevistado.
Fonte: “Abolição” (Bulbul, 1988)



FIGURA 34 - 37 – Travelling enegrece o quadro e câmera deixa o local da entrevista.
Fonte: “Abolição” (Bulbul, 1988)



FIGURA 38 – Inscrição em muro “abolição é mentira”.
Fonte: “Abolição” (Bulbul, 1988)

A cena transparece o objetivo do diretor de compartilhar outras percepções históricas e de se afastar das convenções históricas construídas pelo discurso branco, como a tese da democracia racial. É preciso se distanciar das teorias consagradas para que se possa investigar o passado sobre outra perspectiva. O afastamento físico da câmera abandonando o local da entrevista mostra que outras vozes precisam ser escutadas, sejam elas as vozes de intelectuais negros ou o que têm a dizer as pessoas nas ruas.

Uma das cenas mais deslocadoras de centro de poderes do cinema brasileiro. É preciso ler, ouvir e assistir os autores negros.

3.17 – A década de 1990 e os primeiros manifestos

A década de 1990 é marcada pela extinção da Embrafilme e consequente dificuldade em realizar filmes. No final da década, segundo Carvalho (2005), diversos curtametragistas negros mantinham diálogos informais e tomavam conhecimento dos trabalhos de cada um a partir das circulações das obras em festivais nacionais. Carvalho (2005) aponta que no ano 2000 o Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo realiza uma mostra de diretores negros. Na ocasião, durante um debate, é

apresentado ao público o manifesto *Dogma Feijoadá*, cujos sete mandamentos para o cinema negro consistiam em

1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (DE, 2005, p. 96)

A relação posta entre a exequibilidade do filme e a imediatidade demandada explicita o lapso quantitativo do cinema negro na cinematografia nacional. Há uma diversidade temática a ser explorada e de acordo com o manifesto convém que se foque em temas ligados à cultura negra brasileira, como afirmação da mesma e combate ao epistemicídio. A direção negra já era uma necessidade apontada há muito tempo, tanto por teóricos não-negros como Senna (1979) e Neves (1968), e por Otelo²⁰¹ e Bulbul (Carvalho, 2012), entre outros. Bulbul afirma que

(...) nos roteiros que chegaram ao meu conhecimento de diretores, amigos ou não, o negro não tinha destaque. Era aquilo neutro. Botavam para fingir um bandido aqui, outro ali, um alienado, uma coisa sem consistência. E fui ficando decepcionado. Tanto que botei na cabeça que teria que dirigir, que escrever minha história. Recusei trabalhar em *Chico Rei*, porque historicamente é terrível. É uma coisa fantasiosa da cabeça deles, paternalisticamente como vêem o negro. Não querem mexer, querem ficar bem com o sistema e não chocar a comunidade negra. Então fica aquela coisa pasteurizada, e depois passam na telinha da Globo. Isso comecei a notar e a sentir esse tipo de coisa e resolvi contar minha história como sei. (*apud* Carvalho, 2012, p. 15)

Pensamento de Bulbul (Carvalho, 2012) torna visível a saturação negra ao modo branco usualmente aplicado ao fazer cinematográfico. Ainda que tenhamos que levar em conta a evolução na forma de diretores brancos trabalharem com questões raciais em seus filmes, principalmente com o Cinema Novo, as críticas de Bulbul, como também as de Senna (1979), Neves (1986) e outros em relação a problemas de representatividade, afluam a necessidade do surgimento de pessoas negras dirigindo seus filmes.

Os primeiros diretores não-negros a trazerem à tela questões raciais apresentavam características semelhantes às daquelas dos intelectuais apontado por Foucault (2014). Os seus filmes apontavam certas verdades e evidenciavam aspectos pouco discutidos da

201 Filme Cultura, p. 618, v.4, 2010.

sociedade brasileira em relação à raça, mas principalmente à questões de classe. “O intelectual dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la” (FOUCAULT, 2014, p. 131). As questões raciais no Brasil eram obviamente conhecidas pela população negra, principal prejudicada pelo aparato racista do país. Porém, assim como as massas cientes das mazelas infligidas pelo capitalismo cujo discurso intelectual pretendia alertar, a população negra tinha seu potencial de circulação de discursos restringido, pois “existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber” (FOUCAULT, 2014, p. 131). O cinema negro trabalha para romper uma estrutura de poder.

Estrutura de poder decifrada por Sueli Carneiro (2005) em seus estudos sobre o epistemicídio. Foucault (2014) aponta que tais mecanismos encontram-se em instâncias superiores, mas também infiltrados na estrutura social, de forma que os próprios intelectuais, e no caso do cinema, os diretores brancos (que fazem filmes com temáticas raciais) se tornam parte “desse sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da ‘consciência’ e do discurso também faz parte desse sistema (2014, p. 131). Frente ao poder ao qual é submetido o intelectual, ao mesmo tempo em que é também vetor deste mesmo poder, a alternativa é confrontá-lo. Estabelecer uma

luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e ferí-lo onde ele é mais invisível e mais insidioso. Luta não para uma ‘tomada de consciência’ (há muito tempo que a consciência como sujeito está adquirida pelas massas e que a consciência como sujeito está adquirida, está ocupada pela burguesia), mas para a destruição progressiva e a tomada do poder ao lado de todos aqueles que lutam por ela, e não na retaguarda, para esclarecê-los. (FOUCAULT, 2014, p. 132)

Neste panorama, profissionais não-negros do cinema podem ajudar a criar formas colaborativas que possibilitem a ampliação da participação da população negra na produção audiovisual. Seja fortalecendo a luta por políticas afirmativas, atentando para a diversidade racial durante a formação de equipes, promover curadorias inclusivas, dentre outras formas de estar juntos na luta pela reversão da iniquidade.

Retomando o manifesto *Dogma Feijoadá* (DE, 2005), sua recepção foi múltipla, segundo Carvalho (DE, 2005), alguns acusavam de racismo negro, de ser uma cópia do Dogma dinamarquês ou de ser um instrumento de restrição da liberdade criativa. Carvalho (DE, 2005), defende que o manifesto tem como característica uma leveza jocosa para tratar de um assunto sério e que teve o mérito de recolocar em pauta a necessidade

de ações de fortalecimento do cinema negro. A partir do manifesto formou-se o grupo Cinema Feijoadá, que manteve até 2004 uma página na internet, além de promover mostras e debates sobre representatividade racial, sendo considerado por Carvalho (DE, 2005), a primeira manifestação pública conjunta de diretores negros, cujas ações vão ao “âmago das questões (inclusive raciais) que envolvem a representação, que é, exatamente, o de discutir quem detém o monopólio de construir representações de si, do seu grupo social, e dos outros” (DE, 2005, p. 98). Essas questões continuam basilares no que tange a democratização da produção audiovisual no Brasil.

Quase como um prolongamento do manifesto *Dogma Feijoadá*, foi lançado em 2001 outro manifesto²⁰², que trazia como demandas a extinção da segregação racial imposta a atores e outros profissionais negros na televisão, cinema e na publicidade; ampliação do mercado de trabalho audiovisual para profissionais afro-descendentes; valorização da diversidade cultural brasileira e a criação de políticas públicas de incentivo à produção de obras. Foi a primeira vez que se assumiu publicamente a necessidade de mobilização por acesso a recursos que viabilizassem o cinema negro.

3.18 – Articulações contemporâneas no cinema negro

Todos os pontos citados nos dois manifestos da seção anterior são importantes e a necessidade de criação de ações afirmativas²⁰³ no audiovisual para a população negra é defendida por vários realizadores. O cineasta André Novais (MONTEIRO, 2017) afirma que o meio audiovisual é predominantemente branco, ao ponto de se sentir um estranho, enquanto negro, ao participar de festivais. Considera que deveria haver igualdade no campo cinematográfico e que o surgimento de editais afirmativos é importante e tem contribuído para o aumento da produção negra, fato que pode ser percebido nos festivais de cinema no Brasil. Além dos editais afirmativos, o autor acredita ser importante que a

202 Lançado durante o 5º Festival de Cinema de Recife e assinado por por Antônio Pitanga, Antônio Pompêo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul.

203 De acordo com o Estatuto da Igualdade Racial, ações afirmativas são “os programas e medidas especiais adotados pelo Estado e pela iniciativa privada para a correção das desigualdades raciais e para a promoção da igualdade de oportunidades”. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112288.htm>, acesso em 24 mar. 2018.

crítica se dedique ao cinema negro, que é um processo em andamento, mas com muito a ser conquistado. Sobre a temporalidade de processos emancipatórios, Gomes ressalta que “se hoje temos, por exemplo, uma política inicial (que necessita ser ampliada) de ações afirmativas, é porque gerações anteriores tiveram a persistência de atuar neste tipo de estrutura, cuja lida é bastante árdua. É também lenta a luta²⁰⁴”.

O cineasta Edson Ferreira (MONTEIRO, 2017) relata já ter sofrido racismo quando, por exemplo, foi convidado a dar entrevistas e ao se encontrar com jornalistas, alguns duvidavam que ele era cineasta, insinuando que era jogador de futebol ou sambista. Ainda hoje o racismo insiste em delimitar lugares sociais baseados em estereótipos para pessoas negras. Ferreira (MONTEIRO, 2017) aponta que em seus filmes procura subverter a lógica dos estereótipos de personagens brancos e negros. O diretor também defende as ações afirmativas e acredita que nos últimos quinze anos tem aumentando o debate sobre racismo e negritude no meio audiovisual, que a participação de negros e brancos nas produções artísticas tem a capacidade de elevar a consciência política de ambos e que o país inteiro tem a ganhar quando a população negra for devidamente respeitada.

Um ponto em comum no discurso de cineastas negros é que a relativa popularização dos equipamentos de produção vem ampliando as possibilidades de que mais pessoas realizem seus filmes. Ferreira (MONTEIRO, 2017) aponta que as câmeras estão mais baratas, mas que às vezes o acesso aos computadores para edição se tornam um empecilho para os iniciantes. Fulana de Tal (MONTEIRO, 2017) sublinha que a população negra deve ter poder de escolha e não apenas fazer filmes com os equipamentos mais simples disponíveis, há que se trabalhar por um acesso amplo aos equipamentos de qualidade, uma vez que o cinema é também uma grande indústria.

Analisando o método de divulgação dos trabalhos dos diretores citados por Monteiro (2017), nota-se o peso que tem as mídias sociais, o que pode trazer como conclusão que artistas podem se comunicar com seu público sem atravessadores. Ou seja, cineastas negros relativamente prescindem dos grandes veículos tradicionais para divulgar seu trabalho e que há um grande público interessado na produção do cinema

204Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/nova/carta-ao-heitor-ou-desculpe-a-bagunca-ou-ao-mesmo-tempo/>>. Acesso em 11 jan. 2019.

negro. Ao passo que não deixa de ser importante que a imprensa tradicional, assim como a crítica, tenha interesse em divulgar e discutir esta produção.

A primeira ação afirmativa federal na área audiovisual foi o edital “Curta Afirmativo”, que surgiu em 2012 através de uma parceria do Ministério da Cultura com a Fundação Palmares da Secretaria Especial de Promoção da Igualdade Racial (Seppir). Dessa forma o fomento público ao audiovisual dos afro-pindorâmicos é uma das formas, ainda que tardia, de reversão dos danos causados à população negra pela escravidão e pela abolição sem compensação.

Mas toda ação realizada para se desconstruir o racismo encontra resistência dos colonizadores. Houve a anulação do edital “Curta Afirmativo” por um juiz federal que alegou que o Ministério da Cultura “não poderia excluir sumariamente as demais etnias”²⁰⁵ e que editais “destinados exclusivamente aos negros abrem um acintoso e perigoso espectro da desigualdade racial”²⁰⁶. Fulana de Tal (MONTEIRO, 2017) considera o embargo ao edital uma retirada de direitos e que as justificativas utilizadas pelo juiz são gilberto-freyrianas, amparadas numa falsa noção de existência de igualdade racial no Brasil. Viviane Ferreira²⁰⁷ afirma que a garantia da retomada do edital se deu com muita coragem e determinação de pessoas que ocupavam cargos à época na Seppir. A decisão foi caçada seis meses depois pelo Tribunal Regional Federal do DF, causando atraso no início dos trabalhos e outros constrangimentos aos realizadores selecionados no edital.

As características do racismo institucional presente no judiciário são identificadas também em empresas de comunicação. Pode ser utilizada como exemplo de racismo institucional a posição editorial contra cotas afirmativas de um jornal como a Folha de São Paulo. O jornal afirma que “não apoia a reserva de vagas no ensino ou no serviço público a partir de critérios raciais. Considera, porém, que são bem-vindas experiências baseadas em critérios objetivos, como renda ou escola de origem”²⁰⁸. Ou seja, considera como não objetivas as barreiras para população negra acumuladas por séculos de escravidão, acrescida de uma abolição não efetiva.

205 Disponível em <<http://correionago.com.br/portal/jovens-selecionados-em-1-lugar-no-edital-curta-afirmativo-contam-suas-historias/>>, acesso em 24 mar. 2018.

206 *Ibid.*

207 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tAousKfsg8I&t=3876s>>. Acesso em 24 mar. 2018.

208 Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/02/o-que-a-folha-pensa.shtml>>, acesso em 24 mar. 2018.

O apoio a um sistema de cotas baseado apenas em critérios sócio-econômicos não atende as demandas do movimento negro. O combate às cotas raciais por um veículo de imprensa criado e gerido com fins de atender aos anseios de uma oligarquia nacional branca torna visível a negação do racismo no Brasil, uma das características do mito da democracia racial. Além de demarcar sua posição através de editoriais e reportagens, o jornal lançou também uma peça publicitária audiovisual²⁰⁹ na qual uma modelo negra declama o texto da Folha contra as cotas e ao final se diz contra as cotas também, sem ao menos explicar porque. A peça se utiliza da força da imagem de uma mulher negra menosprezando a importância das cotas.

A estratégia é a mesma utilizada pelo Movimento Brasil Livre (MBL) ao convocar uma angolana negra²¹⁰ para afirmar que não existe discriminação racial. Afirmam que há apenas desigualdade econômica, classificam a luta do movimento negro como vitimista e acusam o próprio movimento negro de segregação. Nota-se a partir desses dois exemplos, somados ao do jornalista da Rede Globo, Kamel (2006), um constante empenho da oligarquia branca nacional, através de seus porta-vozes, de negação do racismo, que consiste numa operação que resulta na manutenção de privilégios para poucos.

Retomando a questão dos editais afirmativos, Fulana de Tal (MONTEIRO, 2017) declara que a partir de sua contemplação no edital de 2012 começou a estudar os processos legais que dão garantia às ações afirmativas e concluiu que há uma necessidade de se criticar o Estado e também propor caminhos. De acordo com Fulana de Tal (MONTEIRO, 2017), editais regionais com cotas para negros como os de São Paulo deveriam ser replicados em todos os estados e municípios brasileiros. Além de ressaltar a importância dos profissionais negros se aquilombarem, ou seja, batalharem juntos por políticas públicas efetivas na reversão do racismo no meio audiovisual. E cita a Associação dos Profissionais Negros do Audiovisual (APAN), como uma importante iniciativa, que pretende alavancar o protagonismo negro nos fluxos de produção audiovisual, pois estes atualmente têm maioria branca no comando das decisões das

209 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xRNtn3UyldI>>. Acesso em 14 mar. 2018.

210 O MBL utiliza estratégia semelhante para desqualificar a luta anti-racista ao ter em seus quadros Fernando Hollyday, negro, que afirma não existir racismo no Brasil e defende a meritocracia. Apenas através da página do MBL no Facebook o vídeo com Catala atingira até a presente data mais de 10 milhões de visualizações, quase 5% da população brasileira. Disponível em <<https://www.facebook.com/mblivre/videos/559752804148867>>. Acesso em 14 mar. 2018.

grandes produções, no acesso aos recursos e à frente das maiores produtoras. Fulana de Tal (MONTEIRO, 2017) aponta que é importante as pessoas negras estarem nas posições de diretoras e produtoras, com poder de decisão sobre os temas dos filmes e orçamentos. E não apenas nas funções técnicas. Como a produção audiovisual brasileira é majoritariamente financiada com recursos públicos, Fulana de Tal (MONTEIRO, 2017) aponta a necessidade de se compreender as linguagens burocráticas dos editais e lutar pelas cotas, de maneira que os recursos sejam distribuídos de forma equiparada.

Viviane Ferreira define como “cinema-ansiedade” ou “filme-ansiedade” (MONTEIRO, 2017, p. 223) a necessidade urgente de se realizar um filme, com os recursos que estiverem disponíveis, equipamentos emprestados, utilizando recursos próprios para pagar as despesas da produção, por vezes abrindo mão de arcar com as despesas correntes da própria subsistência. O filme-ansiedade é resultado de um movimento pessoal gerado pela urgência de enfrentamento da opressão, de se ocupar o território cinematográfico com os corpos negros e o sentimento para o qual a espera não acalma. O cinema-ansiedade é o cinema-liberdade. Experimentar a liberdade propiciada pelo caminho pavimentado pelos cineastas negros que antecederam-lhe desafiando as estruturas de censura ao corpo negro e as estratégias silenciadoras do epistemicídio, e seguir construindo a estrada da redenção para as gerações futuras. A urgência de Viviane Ferreira foi irmã daquela que atravessou Bulbul ao realizar “Alma no olho” (Bulbul, 1973). E é a necessidade imediata que põe em marcha e leva ao *set* de filmagem aqueles que pretendem tomar o cinema como instrumento de reivindicação de outra possibilidade de mundo.

Viviane Ferreira (MONTEIRO, 2017) aponta que após a realização de alguns filmes-urgência sentiu a necessidade de ter mais recursos. As câmeras DSRL²¹¹ são peças-chaves na produção dos filmes-urgência, se comparando-as com o período em que se usava câmeras de 35mm extremamente caras, assim como as películas necessárias. Mas há um limite de qualidade nas DSRL e de modo geral é necessário um volume de recurso para remunerar uma equipe, obter figurinos e outros elementos de cena, deslocamentos e outros itens imprescindíveis para a realização de um filme. São necessários recursos para que a obra a ser produzida alcance um nível de qualidade que

211 Câmeras digitais como a Canon 5D, que tem custo inferior aos equipamentos digitais caros de cinema profissional, mas fornece uma qualidade razoável que permite a exibição em grandes formatos e também na televisão.

otimize sua entrada num circuito de exibição mais ampliado. Ferreira (MONTEIRO, 2017) ressalta que a indústria audiovisual ainda trata os negros como corpos estranhos ao meio, que não está preparada para receber projetos da população negra. Projetos que encerram em si a experiência do ser negro no Brasil. Em relação ao acesso aos recursos, Ferreira afirma que vive-se

um momento de muita dificuldade de convencer quem tem a gerência e o domínio desses recursos de que a nossa perspectiva audiovisual é passível de receber os financiamentos também. Quando você pensa que mais de 90% dos recursos investidos em audiovisual no Brasil são recursos públicos, a nossa batalha é com relação ao Estado. A existência negra é estranha ao Estado brasileiro. O Estado brasileiro não admite a nossa existência. (*apud* MONTEIRO, 2017, p. 224).

Nessa perspectiva de um enfrentamento sereno e bem preparado dos obstáculos, a autora afirma que é necessária paciência para reverter o quadro e além do trabalho como cineasta é necessário encampar um labor político de abertura de frentes junto ao poder público, estabelecer um diálogo e propor caminhos. De forma a atingir um momento em que os projetos de cineastas negros não sejam recebidos com estranheza por comissões de seleções de editais. Por vezes a autora sente uma certa inquietação que atribui ao fato de reconhecer que ela e as que caminham juntas estão escrevendo a história, redistribuindo espaços de poder²¹². Viviane Ferreira afirma que é necessário

abandonar a ideia de que quem enfrenta o racismo é apenas a população preta. O racismo é uma mazela que afeta todos nós historicamente. Ou a gente enfrenta a franqueza do diálogo para entender o que cada lado pode dar para virarmos essa página da história. Ou a gente continua nutrindo a ingenuidade. Não há uma dicotomia real entre pretos e brancos. (...) Mas a gente sabe que há uma dicotomia entre quem tem acesso e quem não tem. Quem não tem acesso por barreiras impostas pelo racismo e quem tem a manutenção de acesso por privilégios pois não precisa passar por essas barreiras. No campo audiovisual não é diferente e precisamos falar disso abertamente.²¹³

E nessa urgência de representatividade da maior camada da população brasileira, Ferreira (MONTEIRO, 2017) considera o edital Curta afirmativo de 2012 o marco zero a partir do qual não se pode mais pensar políticas públicas para o audiovisual sem levar em conta raça.

212 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tAousKfsg8I&t=3876s>>. Acesso em 18 mar. 2018.

213 *Idem*.

3.19 – Cinema negro como construção histórica

Para Edileuza de Souza (2014) os elementos constituintes do cinema negro podem ser alcançados no tempo, na militância negra, principalmente no pós-abolição. A autora acredita que

é nas primeiras palavras escritas por homens e mulheres negras no Brasil, grafadas em panfletos, periódicos, cadernos, jornais e tantos outros instrumentos de letramento que se encontram os primórdios para elaboração do conceito daquilo que hoje se denomina Cinema Negro. (SOUZA, 2014, p. 68)

A autora trabalha o cinema negro como um conceito corporificado pela militância. Uma demanda e um desejo advindos da necessidade de participação na vida comum do país, uma exigência do direito de se expressar. Inicialmente presente na mobilização do movimento negro pós-abolição que recomendava à população negra que se alfabetizasse e pressionava o poder público para que fosse concedido esse direito. Que de forma ampliada, consistia em participar de todos os campos possíveis da produção simbólica.

Assim, para Edileuza de Souza (2014) a luta contemporânea do cinema negro se conecta com as lutas dos antigos. Pode-se acrescentar que o cinema negro se liga também à luta da população negra pela emancipação de sua imagem. A batalha por reassumir a liberdade de se representar, num movimento que atravessa décadas e hoje pode reconfigurar a imagem dos antepassados escravizados: retirando-a da estaticidade dos postais feitos por brancos com fins mercantis. Assim o cinema negro em algum momento nos trará uma explosão de subjetividades da senzala em revolta. Nos apresentará também a desconstrução de estereótipos mais recentes, como a do personagem negro morador de favela associado à violência, como em “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), em oposição ao núcleo policial do filme, composto principalmente por brancos e representando o bem. O cinema negro humanizando e devolvendo a subjetividade negada à população negra ao longo da história, tanto no cotidiano, quanto na ficção (SOUZA; SANTOS, 2017).

O manifesto coletivo de personalidades negras lançado durante o 5º Festival de Cinema de Recife²¹⁴ e, principalmente, o *Dogma Feijoado*²¹⁵, são uma espécie de síntese da urgência negra de tomada de controle sobre a imagem em movimento. Reafirmam a necessidade de se assumir os postos de produtores e realizadores, reescrevendo com mãos negras sua própria história e a história do Brasil.

Na perspectiva proposta por Edileuza Souza (2014) do cinema negro dar corpo à militância, diretoras e diretores negros produzem as imagens da resistência, da fé, da luta, do amor, da insubordinação e do afeto que permeiam um movimento que se pôs em curso logo após o primeiro africano ser aprisionado. Um movimento que segue como luta nos dias de hoje e seguirá como uma grande lembrança viva de uma luta aguerrida quando suas conquistas puderem ser plenamente celebradas. O cinema negro é uma grande expectativa em relação a um futuro próximo, que agora no presente já compõe um grande acervo de imagens que por muitos anos foram proibidas, censuradas e destruídas. Imagens esperadas por um longo tempo – de certa forma inauguradas com “Alma no olho” (Bulbul, 1973) – e que são a prova da força de um povo que resistiu a toda inumana saga do cativo, de uma abolição sem compensação e de um genocídio que persiste até os dias de hoje. Um cinema que se empenha em focar o corpo negro com a naturalidade e afeto, livre de opressão, com imagens de como é – livre de estereótipos, e de como pode vir a ser – sem resquício de opressão.

3.20 – Representação e representatividade

Augusto²¹⁶, professor, crítico de cinema e curador negro, questiona um modelo de representação do negro por diretores brancos, cercados por uma equipe branca. O autor questiona se um ator ou uma atriz negra na frente das câmeras é suficiente em termos de representatividade. Na representação do negro por brancos é possível ter filmes questionáveis e tidos como meros reprodutores de estereótipos, como também filmes que somam na luta anti-racista. Augusto²¹⁷ aponta que para uma efetiva representatividade há

214 (DE, 2005)

215 *Ibid.*

216 Disponível em <<https://ursodelata.com/2018/01/29/o-que-pode-ser-o-cinema-e-o-cinema-negro-brasileiro-em-2018/>> Acesso em 20 fev. 2018

217 *Ibid.*

necessidade de se observar a presença de pessoas negras nos processos decisórios e criativos da produção das imagens. As relações de trabalho servem como medida. Para onde apontam os fluxos de recursos? Eles chegam à população negra em que proporção? E pensando nos processos de exibição e formação de público, questiona a frequência da presença de negros em comissões de seleção de festivais e mesas de debate. Sobre a análise do crítico, os elementos citados são importantes para uma efetiva representatividade negra no cinema e enfatiza que há uma exceção grande em relação ao ano de 2018, e aos anos seguintes, de aumento da produção, quando há por exemplo uma leva de filmes a serem finalizados através do edital afirmativo do SPCine²¹⁸. E aposta que os realizadores que atualmente concluem seus primeiros curtas, em breve estejam gravando seus longas. Conclui que representação sem representatividade é apenas um mecanismo para que cineastas brancos considerados de esquerda ou progressistas permaneçam em evidência.

O duelo por representatividade, segundo Viviane Ferreira²¹⁹, advogada e cineasta negra, consiste também em enfrentar a tentativa de epistemicídio no audiovisual, percebida através da tendência presente no meio em deslegitimar o cinema negro como arte, enquanto tenta-se classificá-lo como um ato político. Para a autora, arte e política são indissociáveis e esse debate é anti-democrático, principalmente levando-se em conta o fato de 90% da produção audiovisual brasileira ser realizada com financiamento público.

O homem branco heterossexual tem o direito de acessar o recurso do Estado e falar sobre a história que ele quiser. Falar sobre os corpos negros, indígenas e brancos. Porque ele é branco, ele pode tudo. Eu não posso me permitir existir apenas a partir do seu olhar. É isso que o Cinema Negro pauta pro Estado e pauta para todo mundo: a população negra tem o direito de seguir existindo, tem direito a transportar a sua subjetividade a partir da linguagem do audiovisual, como qualquer outro grupo social. Só isso!²²⁰

O direito às manifestações subjetivas – para uma pessoa branca esse direito é óbvio e foi garantido tacitamente por toda vida. Não há necessidade de se pensar sobre isso, tampouco lutar por representatividade. O cinema negro é um ato político. O simples fato da família negra em cena, em vez de uma família branca, é um ato político, considera o diretor André Novais (MONTEIRO, 2017). Povoar o cinema com personagens negras é

218 Spcine - Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo é uma empresa estatal do município de São Paulo, fundada em 2015.

219 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MOJ3nJPSW9A&t=205s>> Acesso em 20 fev. 2018

220 *Ibid.*

trabalhar na desintegração dos resquícios coloniais da tese da não similitude (MBEMBE, 2018a). Tal tese se fundava na consideração do negro como um ser desigual, cujas diferenças culturais precisavam ser corrigidas. Operava pela inscrição da

diferença numa ordem institucional distinta, ao mesmo tempo que se obrigava essa ordem distinta a operar num quadro fundamentalmente desigual e hierarquizado. (...) o mundo do nativo, em sua naturalidade, em nada coincide com o nosso; em suma, não faz parte do nosso mundo e, por isso, não poderia servir de base à experiência de uma cidadania comum. (MBEMBE, 2018, p. 156)

O cinema se encarregava de omitir a imagem do negro e reservar-lhe um tratamento segregador. Uma interdição resultante de diversos fatores e que prejudica não só aos negros, mas a toda população brasileira, que é cerceada em seu direito de acesso a um cinema diverso, capaz de refletir seu próprio país e fortalecer uma identidade nacional acolhedora da multiplicidade e da diversidade. A poeta e escritora negra Mariana de Matos relaciona a política com a subjetividade do povo negro e para a autora

falar do sensível, falar do que toca a gente na realidade era quase uma revolução. Porque como nós tivemos historicamente o direito ao exercício da sensibilidade negado, como a gente foi desumanizada, sistematicamente desumanizado e apagada, eu tendo a pensar que o simples fato da gente falar do que toca a gente, o que emociona a gente, o que acontece com a gente, falar dos nossos sentimentos, foi onde eu encontrei a minha militância. Então é por isso, quando eu falo de hastear a bandeira do sensível diante da razão, na minha insistência da gente falar dos nossos sentimentos como um método político²²¹.

Assim o cinema negro é uma das vias de retomada do poder sobre o sensível do universo negro e as imagens que têm sido produzidas estão promovendo uma partilha que causará uma reorganização política do mundo. Cada quadro do cinema negro é uma trinca no muro da opressão. Cada quadro deste cinema constrói uma nova ponte entre irmãos e irmãs da mesma cor ou não. É um movimento que não tem mais volta. Apesar de haverem retrocessos impostos pelos colonizadores, não há mais volta.

A letargia com a qual lei 10.639/03²²² é implementada, aumenta a expectativa com o cinema e todas as artes, que se fortalecem como um campo de combate pelo respeito racial, um território simbólico para celebrar vitórias e efetuar novos movimentos. Um

221 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TzN2O9PHa0k>> Acesso em 20 fev. 2018

222 A lei 10.639/03 incluiu na lei de diretrizes da educação nacional a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas. Posteriormente foi acrescentado também o ensino da história e cultura indígena através da lei 11.645/08.

campo em contínua reformulação de terrenos, de reintegrações de posses, de se fazer o luto e a luta contra a escravidão e principalmente, efetuar a abolição definitiva.

3.21 – Prognósticos compartilhados e reescrita da história do cinema

É com a certeza de que a produção negra inaugura sempre um olhar muito próprio, urgente e necessário sobre a própria parcela negra da população e sobre a população como um todo que podemos pensá-la como uma vanguarda do cinema nacional contemporâneo. Junto com o cinema indígena e os cinemas de todas as camadas populacionais que até o momento têm sido mal representadas pelo olhar branco dos detentores do privilégio de realizar um filme.

Há ainda um longo caminho a ser trilhado, mas os que seguem na abertura das frentes de ampliação do cinema negro o fazem com sabedoria e determinação. Em meio a filmes-ansiedade ou a raros curtas e longas com orçamentos dignos, podemos perceber a crescente produção do cinema negro.

Juliano Gomes²²³ afirma que uma nova série de profissionais negros chega ao mercado cinematográfico a partir de impulsionamentos relativamente novos, como os editais afirmativos, as cotas universitárias e renovações em curadorias de festivais. São vozes divergentes que já existiam há muito, mas que agora se tornam mais visíveis. “Isso é a história do Brasil se tornando visível aos nossos olhos. Está se tornando visível porque é possível repará-la. Agir em relação ao Brasil que a gente deseja”²²⁴.

Viviane Ferreira (MONTEIRO, 2017) relembra a importância do Encontro de Cinema Negro Brasil, África, América Latina e Caribe organizado por Zózimo Bulbul, que há dez anos transformou a forma de se pensar cinema negro no Brasil, a partir de mostras, debates e outras atividades. Ferreira acredita estar diante de um cenário promissor. “É a primeira vez na história desse país que você tem uma quantidade tão grande de gente fazendo cinema e se assumindo como cineasta negro. É a primeira vez na história do país que tem um exército de cineastas defendendo o cinema negro em todo o território nacional” (*apud.* MONTEIRO, 2017, p. 233). A diretora também credita a

223 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mbBseZU6fEA>> Acesso em 20 mar. 2018.

224 *Ibid.*

expansão do cinema negro ao aumento de estudantes negros nos institutos e universidades federais nos últimos anos através das políticas de cotas.

A Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), tem como norteadora de suas ações a pergunta: “Diante de um Brasil historicamente racializado, como exercer e ser possível cotidianamente o protagonismo negro no audiovisual com fluxo de projetos aprovados e financiados²²⁵”? Dessa forma, uma de suas linhas de atuação se dá na articulação política junto a órgãos público para a elaboração de medidas afirmativas que propiciem um aumento da participação negra na produção cinematográfica.

Outro exemplo recente trata de ampliar o acesso às obras. O Afroflix²²⁶ é uma plataforma de distribuição *online* de filmes do cinema negro. A partir de um processo colaborativo, podem ser enviados filmes, séries, clipes, programas diversos que tenham sido produzidos, escritos, dirigidos ou protagonizados por pessoas negras. Configura-se como uma alternativa para propiciar conexão entre obras e público.

O cinema negro inventa sua forma de circulação, mas também almeja as vias tradicionais, que precisam estar atentas para o novo cinema que surge, como alerta o crítico Heitor Augusto. O profissional faz um apelo aos colegas brancos para que estes revisem seus “pontos cegos e, mais que isso, suas *expectativas* e *classificações hierárquicas* do que pode ser um filme de preto²²⁷”. O crítico é otimista em relação ao aumento da produção e aguarda para o ano de 2018 pelo menos uma dezena de curtas-metragens apenas do estado de São Paulo, que foram contemplados em um edital afirmativo.

Parte das expectativas em relação ao cinema negro estão relacionadas com o digital e o cineasta John Akomfrah (MURARI; SOMBRA, 2017) as relaciona com a diáspora. Ele afirma que o digital possibilita uma reconfiguração da própria história do cinema. O diretor considera “História(s) do cinema” (Histoire(s) du cinéma, 1988 – 1998, Jean-Luc Godard) uma obra fantástica, “mas, mesmo assim, é possível assistir a ela sem se dar conta de que pessoas negras eram parte do cinema” (MURARI; SOMBRA, 2017, p.

225 Disponível em <https://associacaoapan.wixsite.com/apan/about_us>. Acesso em 20 de mar. 2018.

226 Disponível em <<http://www.afroflix.com.br>> Acesso em 20 de mar. 2018.

227 Disponível em <<https://ursodelata.com/2018/01/29/o-que-pode-ser-o-cinema-e-o-cinema-negro-brasileiro-em-2018/>> Acesso em 20 de mar. 2018.

31). De acordo com Akomfrah (MURARI; SOMBRA, 2017), histórias são privilegiadas baseadas na disponibilidade analógica das mesmas, o que dá origem a supressões e omissões. E a característica imediata do digital permite a construção de diversos tipos de história. Creio que isso pode ser notado na forma de circulação dos filmes do cinema negro contemporâneo, mobilizando público a partir das redes sociais e também às iniciativas como o Afroflix.

Akomfrah propõe uma reescrita da história do cinema, começando não por Georges Méliès, mas pelo panóptico de Jeremy Bentham.

Esta seria uma definição de cinema que partiria de como o cinema da década de 1890 estava de algum modo implicado em uma biopolítica, com o cinema colonial; você poderia olhar para seu momento eugênico olhando para todos os travelogues nos quais o corpo negro não era apenas um objeto de fascinação, mas também de certa inquietação nauseada. (MURARI; SOMBRA, 2017, p. 31)

Então, a partir dos primeiros proto-documentários (travelogues – filmes de viagem), construía-se um aparato imagético de dominação de um povo através da afirmação de outro. De alguma forma, essa visão se alinha com o que propõe esse capítulo: uma outra história do cinema brasileiro que se inicia com a representação fotográfica do povo afro-pindorâmico no século XIX. E como podemos perceber, a história do cinema brasileiro está em franca reescrita e em algum momento alcançará as gravuras e as primeiras fotografias dos negros tornados anônimos e dessubjetivados pelos autores brancos destas imagens.

Para Akomfrah (MURARI; SOMBRA, 2017) o filme “O Nascimento de uma nação” (D.W. Griffith, 1915) passa a fazer sentido a partir da nova genealogia proposta. E Akomfrah afirma que

então se poderia rapidamente se deslocar para uma espécie de momento utópico que poderia começar com um filme britânico como *Borderline* (1930), de Kenneth Macpherson. E assim por diante. Em outras palavras, para mim parece haver modos pelos quais alguém poderia reconfigurar a história do cinema sem mencionar Méliès ou Godard e ainda assim ser igualmente legítimo, porque as questões que esta nova história iria levantar seriam igualmente pertinentes e igualmente reais. (*apud.* MURARI; SOMBRA, 2017, p. 131)

Sim, uma nova história do cinema brasileiro é possível. Podemos dizer que é urgente se tomarmos como exemplo a lista dos cem melhores documentários e filmes

brasileiros da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), que não contém um filme realizado por um diretor ou diretora negro ou indígena, como aponta Maria do Rosário Caetano²²⁸. A lista ignora filmes importantíssimos do cinema negro, como *Abolição* (Zózimo Bulbul, 1988), *“Alma no Olho”* (Zózimo Bulbul, 1973), *“A negação do Brasil”* (Joel Zito Araújo, 2000) e também do cinema indígena, como *“Já me transformei em imagem”* (Zezinho Yube, 2008) e outros títulos do projeto *Vídeo nas Aldeias*, que já receberam mais de 70 prêmios em festivais nacionais e internacionais.

3.22 – “NoirBLUE” (Ana Pi, 2017): Mulheres atlânticas

“NoirBLUE” (Ana Pi, 2017) é a obra audiovisual contemporânea da qual nos aproximaremos nesta pesquisa dentre os vários títulos possíveis da produção de realizadoras(es) negras(os) do Brasil nos dias de hoje.

Segundo a autora²²⁹, algumas línguas antigas como o grego e o japonês durante um período não tinham uma palavra para a cor azul, em algumas delas a palavra para designar a cor se originou da cor preta. Sua proposta é realizar uma dança azul derivada das danças sagradas e tradicionais negras, assim como das manifestações contemporâneas e conectadas com a diáspora e as populações negras da África. A pergunta norteadora do filme-performance se relaciona com presença, ausência, discursos e tempo, dando origem a uma dança extemporânea relacionada com duas cores próprias – o preto da pele e o azul do oceano Atlântico. Pi está em busca dos recônditos das histórias que foram-lhe contadas, em busca de ver com os próprios olhos e sentir com a pele. De acordo com Mbembe (2018a), a África ainda permanece mito e abstração, revestida com o que sobre ela resulta em significado dado e um significante que nada oculta. Ir em busca de África, como Pi, é “embarcar no encaicho de um rastro, em busca da substância do signo” (MBEMBE, 2018a, p. 270). A experiência que Pi compartilha conosco da viagem é mediada pela dança e por sua narração – um afazer *griot*, como ela mesmo define²³⁰. Do avião para a África com todos tripulantes, equipe e piloto negros, ao

228 Disponível em <<http://revistadecinema.com.br/2017/04/100-melhores-documentarios-brasileiros/>>. Acesso em 22 mar. 2018.

229 Disponível em <<https://anazpi.com/noirblue-solo-piece-creation-2017/>>. Acesso em 22 mar. 2018.

230 Disponível em <<http://cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-de-uma-danca/>>. Acesso em 22 mar. 2018.

chegar no controle alfandegário onde o funcionário ao saber que Pi é brasileira dá-lhe as boas-vindas de volta, ela percebe que não será uma viagem qualquer.

Nascimento (GERBER; NASCIMENTO, 1989) aponta que a dialética do encontro (e do choque) entre as civilizações está no oceano. Uma das primeiras imagens do documentário “Ori” (GERBER; NASCIMENTO, 1989) é um azul intenso de um encontro de céu e mar (FIG. 39). Do “atlântico-mãe” vem as raízes de sua origem e Nascimento (GERBER; NASCIMENTO, 1989) se denomina “atlântica”.



FIGURA 39 – Fotograma do documentário “Ori” (GERBER; NASCIMENTO, 1989)

Atlântica também é Pi na missão que chama para si de compartilhar, com negros e não-negros, sua vivência no continente africano. Creio que podemos aproximar ainda as duas intelectuais a partir de suas obras na característica comum que trazem no compasso de suas narrações – ambas trazem uma voz calma que concentra a longa temporalidade da travessia do Atlântico. A calma parece ser possível diante das tempestades e dos abismos oceânicos pela certeza que ambas autoras compartilham de fazerem um convite a uma reversão coletiva do racismo, do colonialismo, da opressão.

Pi no início de seu filme afirma que “é importante saber, que o que eu estou vivendo agora é o futuro que alguém sonhou pra mim há muito tempo atrás e é por isso que eu peço a benção dessas pessoas mais velhas”²³¹. Muito potente este sentido de continuidade de um movimento histórico, do presente ser um futuro almejado por aqueles

231 “NoirBLUE” (Ana Pi, 2017)

que vieram antes e lutaram. O futuro funde-se ao presente e a autora permanece suspensa num tempo vindouro e quando num encontro com outros dançarinos é indagada sobre como conhece aquele lugar onde nunca esteve, responde enquanto dança que é “porque a gente está no futuro. E no futuro, nós falamos com as nossas próprias bocas. E no futuro a roda é ainda maior. E no futuro há espaço para coisas que a gente nem imaginou, que nem esse momento”²³². E a obra realiza mais um avanço nos trabalhos de redenção. E a artista segue junto com outras de sua geração que preparam um futuro, pedindo também a benção para os que virão. E esse trabalho dedicado ao porvir permitirá que vivamos o que Nascimento chama de “o grande conclave que é a Terra, o grande conselho que é a Terra” (GERBER; NASCIMENTO, 1989).

O filme é um trabalho de memória. Recordação que, segundo Mbembe (2018a), não se pôde inevitavelmente testemunhar e sua elaboração no campo da representação é uma forma dela vir a superfície. Mbembe (2018a) aponta a necessidade de se formar um arquivo capaz de restituir ao povo negro sua história. Muitos dos locais ligados à escravidão, documentos e relatos se perderam no tempo ou foram adulterados, mas em todos esses lugares encontram-se vestígios do vivido. Seria o que ele chama de trabalho de reconstrução da memória da colônia – “operar uma crítica do tempo e dos artefatos que pretendem ser os substitutos últimos da própria subsistência do tempo” (MBEBME, 2018a, p. 186). O cinema propicia a experiência do tempo através das sensações e trabalha para a desintegração da colônia, que ronda a memória do povo negro e segue afetando drástica e cotidianamente sua experiência de vida contemporânea. Um filme é um dos acontecimentos que propicia a produção de uma lembrança enquanto reunião de signos, palavras e imagens, que pode ser manifestada como uma epifania, de acordo com Mbembe (2018a). O corpo é o epicentro, o sítio de produção dessa memória, que faz vibrar emoções, definido por Mbembe como “rede de imagens e de reflexos heterogêneos, densidade compacta, líquida, óssea e sombria, forma concreta da desproporção e do deslocamento sempre pronto a extravasar o real” (2018a, p. 235). Corpo que sempre foi o abrigo do inabalável desejo de liberdade, aninhou em seus descendentes o calor da luta, realiza os movimentos contemporâneos de busca de igualdade e cultiva o futuro em resiliência até que possa um dia ver cumprida essa

232 Ibid.

missão. Pi está com o corpo em cena (FIG. 40), trabalhando o refazer da memória, de forma compartilhada, a autora fornece sua parcela do comum, da dor e da esperança.



FIGURA 40 – Fotograma de “Noirblue” (Ana Pi, 2017)

“NoirBLUE” (Ana Pi, 2017) surge da imprescindibilidade de se atuar na luta contra o racismo. Surge do desejo de se empenhar em produzir e compartilhar uma alternativa que propaga uma forma de viver não excludente, com respeito e apreço à diferença – que mais tende à semelhança, como afirma Nascimento (GERBER; NASCIMENTO, 1989) “eu vejo o negro que pode estar em mim, que pode estar em você... que pode estar em qualquer um outro, não é? Os homens são todos todos iguais”. O filme foi pensando tanto para pessoas próximas da autora, que acompanharam o processo criativo do espetáculo “NoirBLUE” (2017), quanto para aqueles que de alguma forma são refratárias ou alienadas da discussão racial. Pi tem plena compreensão do trabalho que executa e o define como

um engajamento que eu tenho tentado ter, de poder falar sobre racismo com pessoas que geralmente já ficam tensas (*ao ouvir falar do tema*), e aos poucos ir trabalhando nelas um certo relaxamento da escuta mesmo. É um trabalho de pedagogia que eu gostaria de não estar fazendo, mas infelizmente a gente ainda está nessa época, né? Do mundo²³³.

A extrema necessidade é o que move o fazer artístico e político anti-racista. Dar sequência às lutas dos antigos e preparar o terreno para os mais novos, até que a época da desigualdade seja ultrapassada. “NoirBLUE” (Ana Pi, 2017) se une a uma constelação de filmes fundamentais na batalha da superação do racismo. O trabalho de Pi com e contra o passado objetivando erguer um futuro compartilhável a todos é o caminho que

233 *Ibid.*

Mbembe (2018a) aponta como o possível para a obtenção de justiça, dignidade e produção do comum.

3.23 – Devir-revolucionário ininterrupto

O cinema deixará os escravizados livres em um filme para estarem com o corpo presente e subjetividades plenas. Insubmissos, indóceis, plenos. Na posse da palavra e de seus nomes. Compartilhando com todos as canções de redenção, os sonhos de liberdade e as conjurações das noites na senzala. As juras de amor e insubserviência. Que se filme a tocaia, o rabo de arraia, a facada, o tiro e a morte do colonizador. Que se filme o amor, o afeto, a solidariedade e toda união que fez com que a raça negra no Brasil não sucumbisse ao incessante genocídio ao qual é submetida. A luta dos antigos incentiva as nossas insurgências contemporâneas.

O cinema negro pode apontar as vias para uma nova sociedade brasileira, pautada no respeito e admiração pelas diferenças e unida na construção da igualdade. Mbembe (2018a) considera a diferença positiva aquela pautada na contribuição específica que cada indivíduo pode dar ao mundo, sendo ela uma abertura ao futuro.

A população negra do além-mar encontra-se em devir-revolucionário desde que o primeiro habitante negro foi capturado e posto em travessia atlântica da África para o Brasil para uma morte de trabalho forçado, para uma vida de reinvenção da própria liberdade, como não aceitação do destino imposto. A população negra desenvolve um processo ininterrupto de reconquista da liberdade através dos séculos. Aos brancos brasileiros pobres ainda resta o privilégio de uma miséria sem racismo, de um pertencimento a uma sociedade cuja elite pode explorar-lhe em grau máximo, mas nenhuma porta lhe será fechada por causa da cor de sua pele. A população negra brasileira tem sido condenada a uma eterna tentativa de aniquilamento, que quando não mata seus indivíduos, causa o trauma de ser constantemente oprimido em seu próprio país. E essa interminável opressão gera ainda mais forte reação, através da qual a população negra se coloca em constante processo revolucionário em direção à segunda abolição.

Todo pixo, todo grito, todo mural, todo slam, toda “Segunda Preta”²³⁴, toda poesia e todo filme negro é uma afirmação da luta pela vida.

Mbembe (2018a) nos fala de um desejo de abolição perpetuado ao longo do tempo em que se fez e faz presente a opressão e tal desejo, antes mantido vivo pelos escravizados, se propaga por diversas lutas contemporâneas, como a dos operários e a das mulheres, e principalmente, entre os próprios negros e indígenas. As lutas pela descolonização no século XX são a continuidade desse desejo, irradiam-se globalmente, se manifestam em diversas lutas locais e se somam a sonho de emancipação.

A batalha contemporânea pela terra também evoca a memória das lutas anticolonialistas. A posse da terra era inicialmente regida pelo direito tradicional e secular dos povos originários do Brasil. A terra aqui, assim como a terra dos africanos, foi submetida ao direito colonial, que separava a humanidade em duas classes, a dos humanos e a dos não-humanos, e a estes não restava direito algum – formas de fundamentação da submissão. Mbembe afirma que havia o

direito, para os civilizados, de dominar os não civilizados, de conquistar e de subjugar os bárbaros devido à sua intrínseca inferioridade moral, de anexar as suas terras, ocupá-las e subjugar-los. Este direito originário de intervenção fazia parte do “bom direito”, que se aplicava tanto às guerras de extermínio como às guerras de escravização. Do “bom direito” da guerra nasce o “bom direito” de propriedade. (2018a, p. 115)

O direito sobre as terras criado pelo colonizador promove historicamente as mais diversas formas de desterritorializações e reterritorializações. Veremos no próximo capítulo como o cinema se relaciona com a descolonização do território através dos filmes realizados em quilombos e em ocupações urbanas.

3.24 – Desarmando armadilhas coloniais

Santos (2018) se assume como um tradutor entre a sua comunidade e o mundo branco ocidental dos colonizadores. A demanda por tradução surge quando os contratos orais da comunidade são forçadamente rompidos pelo Estado, que impele o quilombo a assumir contratos escritos de regularização da terra. Assim, Santos (2018) considera-se

²³⁴Projeto que visa ampliar a produção, circulação e formação de público das obras realizadas por pessoas negras e questiona o racismo estrutural no meio artístico. Disponível em <<http://segundapreta.com/o-que-e/>>. Acesso em 18 de jun. 2018.

um tradutor do pensamento de sua comunidade e não um escritor. Sua função é também traduzir para sua comunidade o pensamento do colonialista. “Quando estamos discutindo colonização, quilombos, seus modos e significações, nós estamos tentando compreender o que faz o colonialista pensar como pensa e como devemos pensar para não nos comportarmos como ele” (SANTOS, 2018, *online*). O tradutor tem sua importância também fora da comunidade e influencia o pensamento branco anti-racista a se desvencilhar das armadilhas coloniais.

O pensar quilombola, segundo Santos (2018) se estrutura numa base politeísta, de tradição oral e em conexão com a terra, com a qual estabelece um vínculo de cultivo numa noção inversa à eurocristã monoteísta, de forma que para Santos (2018) são as pessoas que pertencem à terra e não a terra que pertence às pessoas. Esse é um exemplo da diferença e Santos (2018) afirma que a perseguição aos quilombos se dá por estes oferecerem uma possibilidade alternativa de vida.

Santos (2018) nos apresenta sua conceituação de quilombo, que se amplia para muito além dos limites geográficos da comunidade insurgente e se delinea pela resistência em sua forma temporalmente dilatada, desde o princípio da escravatura. O autor afirma que pensa na caminhada de sua gente “desde dentro do navio negreiro. Saiu o primeiro navio negreiro, eis o primeiro quilombo. O primeiro aquilombamento foi ali dentro, com as pessoas reagindo, jogando-se dentro do mar, batendo e morrendo. Aí começou o quilombo” (SANTOS, 2018, *online*). E os quilombos se multiplicam após a travessia do Atlântico no continente para onde foram sequestrados.

A chegada e permanência nessa terra leva em conta o respeito pelos indígenas, povos originários assaltados pelo colonizador. Santos (2018) afirma que foi preciso constituir novos territórios sem desrespeitar o território indígena, disputando com o colonizador os territórios usurpados dos indígenas, por necessidade vital, apesar da dor que isto causa aos quilombolas. Mas ao mesmo tempo Santos (2018) se alegra pelo fato dos indígenas terem um modo de vida semelhante ao dos escravizados, o que fortaleceu ambos. E assim desempenham também uma semelhante luta pela manutenção do território já estabelecido ou na recuperação de territórios usurpados. O cinema quilombola e o cinema indígena são atravessados pelas questões da terra e pelos movimentos de

retomada. A luta chega viva a nós através das imagens da autodemarcação²³⁵ Munduruku, da força de Maria do Paraguaçu²³⁶ liderando seu povo contra as investidas dos fazendeiros sobre suas terras e o Quilombo dos Luíses²³⁷ resistindo contra o avanço da cidade sobre suas áreas.

3.25 – Quilombos, ocupações e espaços lisos

A fundação de um quilombo se dava (e se dá) pela êxodo bem sucedido do espaço colonial e pela constituição de um território regido por outra lógica. Deleuze afirma que “o território só vale em relação a um movimento do qual se sai dele” (DELEUZE; PARNET, 2011) e segue explicando que ao passo que o movimento de sair do território exige um esforço, implica na certeza de que não há territórios sem saída. Os movimentos podem se dar através de dois espaços, segundo Deleuze e Guattari (2000), que apresentam o espaço estriado como possuidor de formas definidas (como o Estado, o regime escravocrata, o capital) que controlam o movimento. Em oposição está o espaço liso, sem traçados no mapa, como o mar, o deserto, as áreas de floresta por onde andam indígenas e quilombolas, um terreno urbano ou um prédio abandonado de uma ocupação, dentre outros.

Lapoujade (2015) afirma que o confronto com o capitalismo é indispensável pelo fato deste estar estendido por toda a superfície da terra e ser ele o responsável por sua desterritorialização efetuada não para construir territórios, mas para manter controle pleno sobre “os fluxos de mercadorias, de trabalho e de dinheiro que se distribuem sobre ela em todas as direções; tal desterritorialização generalizada, própria do capitalismo, não se realiza sem suscitar as mais forçadas reterritorializações” (LAPOUJADE, 2015, p. 43). Os quilombos são as movimentações pelos espaços lisos, por onde transitaram escravizados ou transitam seus descendentes. As ocupações urbanas são reorganizações no espaço liso, amparadas legalmente²³⁸, com objetivo de impor o valor de uso ao valor de troca ao

235“Autodemarcação das terras Munduruku continua no Tapajós”. Disponível em <<https://youtu.be/o8uUa1kqIOM>>. Acesso em 9 jul. 2019

236“Maria do Paraguaçu” (Camila Dutervil, 2006)

237“Eles sempre falam por nós” (Carina Aparecida, 2018)

238 Sobre a argumentação jurídica e constitucional que garante o direito à ocupação ver Bizzotto, Luciana Maciel. “#RESISTEIZIDORA: Controvérsias Do Movimento de Resistência Das Ocupações Da Izidora E Apontamentos Para a Justiça Urbana.”

solo, visando atender o direito à moradia digna e construir territórios. Quilombos e ocupações urbanas se constituem como máquinas de guerra e confirmam-se como uma presença pelos espaços lisos e seus membros realizam aí seus movimentos. Quilombolas e ocupantes são nômades que habitam espaços lisos, tratam de produzi-los e ampliá-los. Notemos que o fim da máquina de guerra se relaciona com a posse do espaço e a oportunidade de (re)constituir um território, em resposta as desterritorializações forçadas.

Vejamos na análise dos próximos filmes realizados em quilombos como emergem as questões de territorialidade e em seguida, como, junto com os filmes das ocupações urbanas, estas obras podem dar a ver um *continuum* de resistência e permanência em espaços lisos.

3.26 – “Casca de Baobá” (Mariana Luiza, 2017)

“Casca de Baobá” (Mariana Luiza, 2017) nos apresenta uma jovem negra nascida no Quilombo da Machadinha, interior do Rio de Janeiro. A jovem torna-se cotista na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), se muda para uma favela e trabalha numa loja para se manter na cidade. A chegada à faculdade abre uma perspectiva de mudança de trajetória profissional e ascensão social, uma vez que sua vó foi escravizada e sua mãe é trabalhadora braçal no canavial próximo ao quilombo. A presença de uma mulher negra quilombola num curso superior é algo incomum e que leva a personagem afirmar que seus colegas ao descobrirem sua origem consideram, nas suas palavras, exótica. Durante o curso a jovem mantém correspondência com sua mãe e o filme incorpora a troca de missivas na narrativa.

Importante notar que o próprio filme é também contemplado por um edital de políticas afirmativas e incorpora no seu roteiro a realidade do acesso à universidade através das cotas. De forma que já no primeiro edital afirmativo de cinema notamos a importância dessas políticas pela confluência na tela da presença negra na universidade e a ampliação do acesso via cinema às narrativas há muito obliteradas. Assim, torna-se possível que negros e não-negros ampliem seu acesso à pluralidade da qual é composta este país e tenham acesso às memórias que constituem as diversas identidades aqui

presentes. Segundo Luiza²³⁹, autora do filme, o apagamento dessas memórias favorece à manutenção da opressão e se dá por conta do racismo estrutural e pela sua experiência de exibição do filme em festivais, ela afirma que a obra movimentou correntes de afeto na plateia, tendo sido procurada por espectadores em alguns festivais para comentar que se entusiasmaram por verem pela primeira vez uma ficção originada num quilombo. Também destacaram a importância da presença de personagens femininas negras com suas histórias e memórias. Sobre a recepção da obra durante um festival em Moçambique a autora relatou que

em Cabo Verde eles vêem muita novela, então as pessoas vieram conversar comigo, vendo o filme, e falaram: essa história é uma história do Brasil? E as pessoas se assustavam de vê-la como brasileira, pois achavam que eu era cabo-verdiana. Como a gente constrói nossa imagem pra gente, que é aquilo que a gente estava falando sobre apagar a memória, no Brasil 52% da população é negra e a novela, a televisão é branca. Então a gente vende essa imagem tanto internamente quanto externamente. Os cabo-verdianos queriam saber se aquela história era no Brasil, se era genuinamente brasileira, que eu era super criativa. E na verdade eu estava apenas contando nossa história, uma história que não é contada pra gente nem vendida para o exterior²⁴⁰.

A predominância de brancos na televisão, como atores, repórteres ou equipe técnica de roteiristas e diretores resulta em produções que são uma continuação da aplicação nas imagens da teoria do branqueamento. Através do exemplo mencionado por Luiza²⁴¹ podemos perceber que chega ao exterior a imagem de um país branco que o racismo produz.

A forma epistolar presente no filme se apresenta como uma estratégia para dar fluidez à força da oralidade da cultura negra, inclusive a mãe rememora uma história contada pela tataravó. A história conta que antes de ser trazida sequestrada para o Brasil, foi obrigada a dar voltas na árvore do esquecimento – o baobá. E após a travessia do Atlântico ganhava novo nome e era obrigada a aceitar um novo deus. Porém a mãe desconfia desta história e acha que os escravizados apenas fingiam esquecer, como estratégia de sobrevivência. E de artifício de produção do esquecimento o baobá é ressignificado como ativador da lembrança e em uma das cartas a mãe envia uma casca

239 Programa “Curta em Cena”, TV Brasil. Disponível em <<https://youtu.be/Y0jV-pEoGZk>>. Acesso em 5 de ago. 2019.

240 *Ibid.*

241 *Ibid.*

do baobá para que a filha se lembre das coisas que realmente importam. E a memória nunca esquecida se apropria do cinema para fazer-se ainda mais lembrada e conhecida.



FIGURA 41 – Fotograma de “Casca de Baobá” (Mariana Luiza, 2017)

Em suas caminhadas pela cidade e durante as aulas, a personagem está com seu cabelo solto e na loja em que trabalha prende-o. O filme dá a ver uma questão ligada ao corpo e à identidade das mulheres negras e coloca em relação a afirmação desta mesma identidade e o racismo estrutural presente na sociedade. E a afirmação da identidade pode ser percebida também na imagem na qual os cabelos quase se fundem com as raízes das árvores. Pela afirmação da jovem personagem de que todas as árvores podem se comunicar pelo subsolo a partir da vibração de suas raízes, estar próxima delas é estar próxima do quilombo também (FIG.41), de onde se acumula a saudade e para onde convergem as memórias compartilhadas conosco nas conversas entre mãe e filha que permeiam todo o filme. A conexão com o território não se esvai na distância e nem no tempo. É forte, movimenta a vida e como veremos a seguir na próxima seção sobre o Quilombo dos Marques, é uma constante nos quilombos.

3.27 – “Nove águas” (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019)

“Nove águas²⁴²” (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019) é um filme raro pela substância da qual se compõe. Durante os meses de produção do filme, conduzidos pela equipe do projeto em estreita parceria com os moradores do quilombo dos Marques, a matéria de trabalho foi a memória. Esta seção tem como objetivo produzir relato da experiência de campo que coordenei²⁴³ realizada durante o desenvolvimento desta pesquisa e que criou as condições materiais para a produção do filme.

A comunidade já tinha experiência anterior de produção audiovisual. Havia sido gravado um documentário²⁴⁴ curta-metragem sobre a sua história, contrapartida resultante do termo de ajuste de conduta oficializado em função da construção de uma barragem hídrica em suas terras. E foi autora de um documentário longa-metragem²⁴⁵, produzido em uma oficina²⁴⁶ ministrada por mim em 2015.

Em conversas com jovens lideranças da comunidade, cogitávamos realizar um próximo filme, desta vez uma ficção. Em busca de recursos financeiros, obtivemos aprovação no Fundo Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais em 2016. Aproveitei o ensejo para destacar a importância desta modalidade de incentivo para realização de obras que talvez na percepção de gerentes de marketing de grandes empresas não mereçam receber aportes através das leis de incentivo – verba pública cuja destinação é decidida por empresas privadas através da renúncia fiscal do Estado, convém ressaltar. Também contamos com um recurso da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

Na primeira etapa da metodologia desenvolvida para o projeto foram exibidos alguns curtas-metragens que continham referências distintas para orientar as ideias iniciais. A comunidade escolheria se o filme seguiria uma linha experimental ou uma seria uma ficção. Conversou-se também sobre a história da comunidade e se o filme se focaria em algum tempo e evento específico – por exemplo, abordar com mais detalhes apenas a formação atual do quilombo. A comunidade definiu ser importante que o curta abrangesse

242 Disponível em <https://youtu.be/Lt77jOus_fg>. Acessado em 20 mar. 2019

243 Projeto “Cinema dos quilombos”, etapa quilombo dos Marques – coordenação Cardes M. Amâncio, Fabiana Leite e Paula Kimo.

244 “Margem dos Marques” (Mariana Andrade, 2012)

245 “Quilombo dos Marques: uma história de luta e fé” (Quilombo dos Marques, 2015). Oficina integrante de pesquisa desempenhada por Alide Gomes, orientada pela prof. dra. Agnes Murta, ambas da UFVJM.

246 Análise desta oficina disponível em: AMÂNCIO, Cardes. Por um cinema negro: Quilombo dos Marques contra construtora Queiroz Galvão. *Revista Latinidade*, v. 8, n. 2, p. 339–352, 2016.

temporalmente a saída dos Marques do vale do Jequitinhonha, fugindo da seca e dos coronéis locais, até a chegada na nova terra no vale do Mucuri e todas as dificuldades enfrentadas, por volta de 1930. E que também o filme contivesse o problema recente que tiveram por conta da construção de uma barragem hidrelétrica em suas terras, que culminou em uma nova mudança de território. Os Marques sempre frisam que a luta que tiveram que enfrentar, ao tornar-se pública através de um filme, pode servir de exemplo e incentivar outras comunidades a se levantarem por seus direitos. E este é o objetivo principal que eles têm em mente quando se propõem a produzir filmes – a propagação do devir-afro-pindorâmico do mundo.

Assim como na primeira oficina, em 2015, também nos reunimos no salão da Associação Quilombola Marques (AQM) nos fins de tarde, quando os moradores já estavam liberados do serviço (muitos trabalham nas fazendas vizinhas). Alguns quilombolas que atualmente moram em cidades distantes se esforçaram para comparecer durante o curso e gravação, como foi o caso de Rosinere de Souza Franco que atuou como assistente de arte e intérprete de músicas de sua autoria para a trilha sonora do filme. Rosinere reside em Teófilo Otoni, onde cursa Direito e é a primeira moradora da comunidade a ingressar num curso superior. Claudiene também viajou para participar e trouxe seus dois filhos pequenos, que representaram o patriarca Licindo (Tibel) em sua infância.

Através de longas conversas (FIG. 42 – 46) iniciadas por dinâmicas interativas e rodas de viola caipira, tanto os mais velhos quanto os mais novos compartilharam as lembranças da formação da comunidade – a fome, a seca, a fé, a lida na roça, o gradual estabelecimento, as festas, os amores, a convivência, a resistência, o respeito e a ancestralidade. Revolveram diversas camadas de tempo desde a vinda dos primeiros moradores liderados pelo patriarca Marcos, até o que pode ser considerado uma vitória diante de uma grande construtora que ergueu uma barragem no território do quilombo.



FIGURA 42 – 1ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Jan/2018



FIGURA 43 – 1ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Jan/2018

Ao longo de uma semana de trabalho em janeiro de 2018, a equipe²⁴⁷ do projeto “Cinema nos quilombos” e a comunidade Marques definiram o argumento do filme. Uma das atividades realizadas consistiu na divisão dos moradores em grupos com participantes de idades variadas e cada grupo forneceu uma série de fatos históricos e memórias afetivas que achariam importante constar no filme. As lembranças eram diversas, desde os tempos difíceis da chegada na nova terra, que incluiu a fome em acampamentos precários nas lapas da região, as procissões religiosas para rogar por

²⁴⁷ Estiveram presentes nesta fase Cardes Monção Amâncio, Fabiana Leite, Gabriel Martins, Iakima Dellamare e Paula Kimo.

chuva para as plantações já estabelecidas, as festas na beira de fogueiras onde surgiam os namoros, as brincadeiras da infância, a luta contra a grande construtora da barragem, dentre outras.

A partir dessa efervescência de lembranças foi confeccionada uma escaleta, que deu subsídio para produção do roteiro²⁴⁸, escrito posteriormente em Belo Horizonte por Gabriel Martins e revisado e aprovado à distância pelos Marques, através de conversas em grupo virtual de aplicativo de mensagem. O fato da comunidade dispor de internet, apesar de estar em área rural, foi importante para o desenvolvimento do projeto.



FIGURA 44 – 1ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Jan/2018

248 Roteiro do curta-metragem “Nove águas” (Gabriel Martins, 2019) consta como ANEXO nesta tese.



FIGURA 45 – 1ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Jan/2018



FIGURA 46 – 1ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Jan/2018

A segunda imersão da equipe²⁴⁹ (FIG. 47 - 48) na comunidade aconteceu em março de 2018 e propiciou a leitura coletiva do roteiro, realização dos ajustes finais e

249 Estiveram presentes nesta fase Cardes Monção Amâncio, Danilo Candombe, Fabiana Leite, Iakima Dellamare, Paula Kimo e Rimenna Procópio.

aprovação do mesmo pelos moradores. Foram iniciados os trabalhos de direção de arte, elaborando listas de objetos e figurinos que seriam utilizados no filme e formas de obtê-los. Uma vez que o filme foi de baixo orçamento, praticamente todos os elementos que compuseram as cenas e vestuário eram dos próprios moradores ou obtidos através de empréstimos com vizinhos ou pessoas da equipe. Também foram feitas as pesquisas de locação, muitas delas locais originais onde as cenas ocorreram, como o quintal de seu Olegário onde as festas aconteciam. Outras por aproximação, como a gruta da Lambuza, onde os primeiros moradores se abrigaram, cuja definição do local de gravação se baseou nas histórias contadas de pais para filhos. Realizamos juntos alguns exercícios de atuação²⁵⁰ baseados nas cenas do roteiro e com a interpretação dos próprios moradores participantes da oficina, que representariam a si mesmos. Pela noite assistíamos juntos as imagens (FIG. 49), para celebrar as preparações e compartilhar as expectativas dos dias de filmagem que se aproximavam.



FIGURA 47 – 2ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Mar/2018

250 Gravação dos exercícios disponíveis em <<https://bit.ly/2GSAhnn>>. Acesso em 20 mar. 2019.



FIGURA 48 – 2ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Mar/2018



FIGURA 49 – 2ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Mar/2018

A terceira estada no quilombo durou cerca de dez dias em maio de 2018 e propiciou a gravação de todas as cenas previstas no roteiro (FIG. 50 – 56). Todos os moradores interessados encontraram um papel no filme e uma função na equipe, como assistências (de direção, de som, de produção e de arte), alimentação e transporte da equipe, dentre outras. Toda dinâmica de gravação de uma obra audiovisual foi vivenciada na comunidade durante aqueles dias e a noção da importância do filme como mais um elemento agregador nas lutas e na afirmação da identidade quilombola era traduzida no

afinco com o qual os membros da comunidade participavam das filmagens. A etapa seguinte consistiu na edição do filme, com participação da comunidade. Uma montagem coletiva pode-se dizer, onde os olhares e desejos de todos os envolvidos desde o início dos trabalhos foram contemplados.



FIGURA 50 – 3ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Mai/2018



FIGURA 51– 3ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Mai/2018

O filme concentra a oralidade tornada visível. Compartilhável. Projetável numa tela de cinema. Materializa o inquestrável direito de contar a sua própria história. História de comunidades negras comumente subtraídas da historiografia dita oficial. Um filme feito em um quilombo pelos seus moradores é a transposição de interdições sobre quem podia falar sobre a história e o que se podia dizer sobre ela. Um filme possível graças aos caminhos abertos pelos pioneiros do cinema negro, que há décadas atrás contornaram os desafios raciais, enfrentaram a censura da ditadura civil-militar e cravaram na

cinematografia nacional as primeiras obras. Ainda impera o peso de uma estrutura colonial que trabalha para silenciar vozes não-brancas, mas o cinema negro vem ultrapassando essas estruturas, fazendo-se brotar nos centros das cidades, nas periferias, nas favelas e nos quilombos. Os filmes de quilombo são uma das últimas fronteiras que o cinema está a cruzar e junto com a literatura, a pintura, a poesia e todas as artes negras, têm uma importância crucial na descolonização.

Contracolonizar, segundo Santos (2018), consiste na reedição das trajetórias negras a partir de suas próprias matrizes. O que só pode ser feito pelos negros, a partir de sua cosmovisão. Santos (2018) nos apresenta dois conceitos fundamentais – confluência e transfluência e segundo o filósofo,

confluência foi um conceito muito fácil de elaborar porque foi só observar o movimento das águas pelos rios, pela terra. Transfluência demorou um pouco mais porque tive que observar o movimento das águas pelo céu. Para entender como um rio que está no Brasil conflui com um rio que está na África eu demorei muito tempo. E percebi que ele faz isso pela chuva, pelas nuvens. Pelos rios do céu. Então, se é possível que as águas doces que estão no Brasil cheguem à África pelo céu, também pelo céu a sabedoria do nosso povo pode chegar até nós no Brasil.

É por isso que, mesmo tentando tirar nossa língua, nossos modos, não tiraram a nossa relação com o cosmo. Não tiraram a nossa sabedoria. É por isso que nós conseguimos nos reeditar de forma sábia, sem agredir os verdadeiros donos desse território que são os irmãos indígenas. Nós tivemos essa capacidade porque os nossos mais velhos que estavam em África, apesar de sermos proibidos de voltar para lá, vieram pela cosmologia. Isso é o que nós chamamos de transfluência. (SANTOS, 2018, *online*)

O cinema dos Marques nos apresenta a permanência dos saberes e conhecimentos de seus antepassados e as atuais gerações do quilombo. É destino de um filme quilombola captar esses fluxos transoceânicos entre Brasil e África e torná-los compartilháveis com outros aquilombados, além de atuar como mecanismos de tradução do pensamento da comunidade. A transfluência, como capacidade de resistência e produção da vida, pode ser notada em “Nove águas” (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019) através do deslocamento territorial na década de 1930 para se livrar do cerco de coronéis e da seca, das relações com as plantas nativas das quais os Marques retiraram seu sustento até que as lavouras da terra nova vingassem, dos festejos para celebrar a liberdade e a vida, e da firmeza com a qual defenderam seu novo território quando foram novamente ameaçados. Todas essas demonstrações de coragem, resiliência e sabedoria sinalizam para a conexão dos Marques com seus antepassados

através dos rios suspensos da vida, confluência que os mantém conectados às suas origens.

Considero um aspecto importante do projeto o fato dele ter propiciado que todos interessados do quilombo pudessem participar de atividades formativas e atuar no seu próprio filme. Desde a produção do argumento e roteiro, passando pelas funções técnicas do filme, até o seu corte final. Dessa forma trata-se de um processo, que como um *software* livre, tem seu código aberto – todas etapas do filme estiveram acessíveis à comunidade, que participava ativamente do processo. Diferentemente seria o caso de um filme feito por uma equipe que chegasse ao quilombo com suas demandas e realizasse a história que quisesse. Algo fica deste processo para a comunidade, do fato de se experienciar todo o por trás das câmeras, pode-se imaginar que o olhar se transforma também na experiência como expectador das próximas obras audiovisuais que seus membros assistirem. Não deve ser um privilégio de pessoas de classe média e alta brancas o contato com o fazer artístico. E ainda que (não se sabe) nenhum dos moradores dê sequência aos estudos e trabalhos na área audiovisual, a vivência do fazer cinematográfico é uma experiência que poderia estar acessível a qualquer cidadão, como parte de um programa maior de uma política letramento imagético. Acredito que para a equipe técnica do projeto, a feitura do filme se constituiu em parte como a experimentação de um processo colaborativo e menos vertical de produção, assim como a oportunidade de ter contato com a forma de vida rural e quilombola e os saberes que a comunidade abriga.



FIGURA 52 – 3ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Mai/2018



FIGURA 53 – 3ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Mai/2018



FIGURA 54 – 3ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Mai/2018



FIGURA 55 – 3ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Mai/2018



FIGURA 56 – 3ª etapa da oficina de produção audiovisual nos Marques. Mai/2018

O curta é uma forma a mais de estender para as próximas gerações o sacrifício e o amor da continuidade da vida levada adiante por seus ascendentes. Uma maneira de cultivar junto aos espectadores futuros da obra o respeito à diversidade e à multiplicidade sobre o qual merece estar alicerçado nosso país. E como veremos também no próximo filme, gravado no Quilombo dos Luízes, o cinema dos quilombos vem permitindo que se façam ouvir as vozes antes interditas e silenciadas.

3.28 – “Eles sempre falam por nós” (Carina Aparecida, 2019)

O filme é inspirado no texto “Sempre falaram por nós”, de autoria de Maria Luzia Sidônio²⁵¹, e a obra audiovisual abre-se como um campo de possibilidades a mais para que as vozes das mulheres desta comunidade sejam ouvidas sem que os que falavam por elas intervenham. Um dos primeiros planos do filme capta a partir do território do quilombo, por entre copas de árvores dos quintais das casas, a piscina de um dos prédios construídos onde era também território quilombola. Uma adolescente e uma criança comentam a estranheza de ter aquele prédio enorme ao lado de suas casas e a sensação de terem a privacidade devassada pelos moradores do edifício. “Não fomos nós que chegamos na cidade, foi a cidade que chegou até nós”, relata uma das matriarcas, sobre o cerco de concreto e estranhos que se fecha sobre a comunidade. O quilombo formado em 1895 se situava em Nova Lima – MG, numa área de 13 alqueires que foi vendida pelo casal Nicolau Nunes Moreira e Ana Apolinária, matriarca da família, e com o recurso da venda adquiriram uma fração de 18 mil metros quadrados da fazenda Calafate em Belo Horizonte. E a área atual do quilombo é de 6 mil metros quadrados²⁵², cercada por muros que remetem a um território sob pressão (FIG.57). A memória das moradoras tem o mapa das terras e afetos.

Ali, onde está aquele prédio de 21 andares era a bica, a nascente maior onde vovó lavava as vasilhas e fazia tudo. E ali onde está o estacionamento eram os eucaliptos, tinha muito eucalipto ali, no quintal da vovó. Eu lembro do quilombo ali, quando ainda era o córrego das Pideiras, tudo nosso era tirado dali – abacaxi, laranja, limão, café, fora as hortaliças que a gente saia, principalmente eu, saia com ela vendendo verduras, rabanete, nabo, essas coisas todas, a gente saia pra Cidade Jardim, com balaio na cabeça. Eu fico tão embargada quando eu lembro dessas coisas²⁵³.

251 Moradora do Quilombo dos Luízes em Belo Horizonte – MG.

252 Disponível em <https://www.cedefes.org.br/projetos_realizados-58/>. Acesso em 5 ago. 2019.

253 “Eles sempre falam por nós” (Carina Aparecida, 2019)

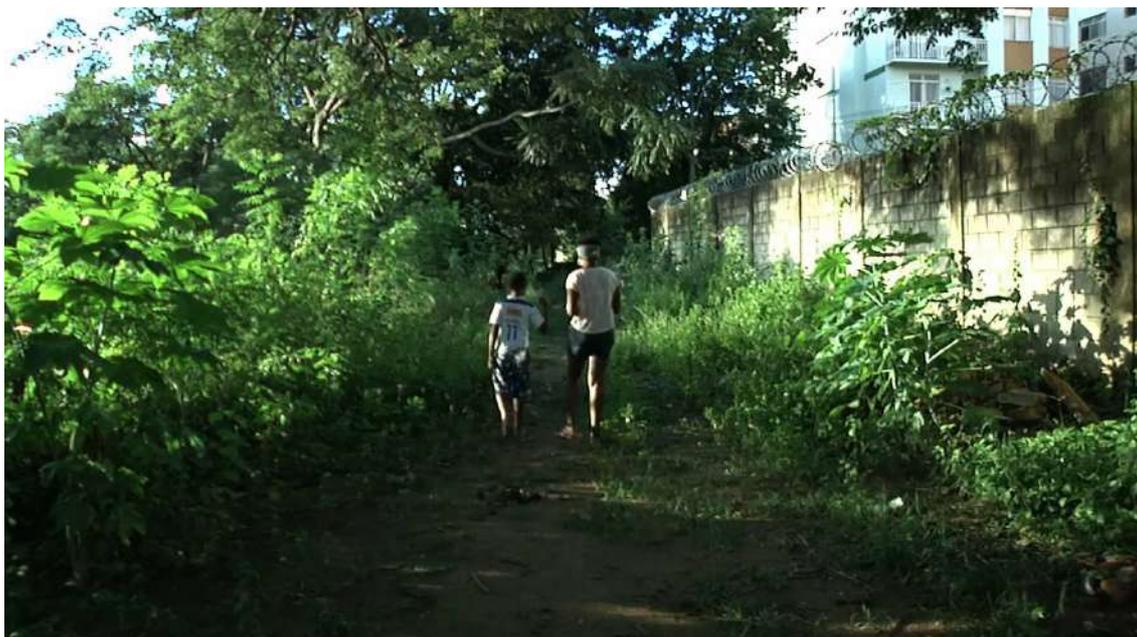


FIGURA 57 – “Eles sempre falam por nós” (Carina Aparecida, 2019)



FIGURA 58 – Interior do prédio construído dentro do terreno dos Luízes.
Fonte: “Eles sempre falam por nós” (Carina Aparecida, 2019)

A avenida construída sobre o córrego que cortava as terras da comunidade recebe o nome de Silviano Brandão²⁵⁴. O território quilombola é marcado e atravessado por brancos física e simbolicamente. Onde era o centro cultural da comunidade foi construído

²⁵⁴ Presidente de Minas Gerais no período 1898 – 1902.

um prédio de forma ilegal (FIG. 58) e a partir de um movimento de ocupação deste imóvel pelos quilombolas, lograram embargar judicialmente a obra, porém ainda não reobtiveram a posse. Outra parte do terreno dos Luízes foi invadido e transformado em um estacionamento. Durante uma manifestação diante do portão do terreno invadido, mesmo portando os documentos da terra, a comunidade foi afrontada por um grande contingente policial, que tomou o lado do sujeito que se dizia dono do imóvel. Essa série de invasões numa área com moradores e documentação revela a permanência temporal do Direito colonial. A propriedade tenta prevalecer ante a posse e o valor de troca predominar sobre o valor de uso. Esse mecanismo de produção de desgraça que atua sobre a terra reflete no espírito, também age sobre os corpos, como podemos notar no depoimento de uma senhora do Quilombo dos Luízes sobre as condições análogas à escravidão que fora submetida durante a infância.

Aí que começou a nossa luta de trabalhar como doméstica. Doutor Inácio Fonseca tinha uma filha chamada Maria Luiza. Outra filha chamada Beatriz. Minha irmãs foram trabalhar na casa das filhas e eu na casa do dr. Inácio. Comecei com sete. A gente ia pra escola, mas tinha que fazer as mamadeiras primeiro, deixava para os meninos ou dava para algum que já estava acordado e ia pra escola. Se chegasse atrasado, o portão era fechado. No dia que minha patroa queria sair, ela me atrasava, pra eu chegar com o portão fechado, voltar e ficar com os meninos. A cozinheira da casa era Leonor. (...) Meu dever de casa eu fazia à noite. No quarto eu, numa cama de campanha e Leonor, eu fazia meu dever ali na cama. Dormia sem tomar banho, sem nada. No outro dia eu levantava cedo, ia lá no desvio do bonde, buscar leite. Leite a gente comprava assim. Buscava o leite, fazia as mamadeiras, pra depois ir pra escola. Então eu nunca fazia meu dever. (...) Com onze ano eu continuava ali, trabalhando ali, minha patroa me judiando. Nossa cama era no fundo, tinha um fogão na cozinha, um banquinho que eu sentava pra comer aquela raspa da panela quando chegava da escola. Aí meu patrão moldava, fazia cera para moldar a boca dos clientes, o consultório era lá na frente. Ele passava, eu estava sentadinha assim, comendo aquela raspa de comida. Ele passava cera no meu cabelo e dizia 'está me dando prejuízo, né negra!' Se ele falasse isso hoje? 'me dando prejuízo, né negra!' Aí tinha que cortar meu cabelo. Por isso eu tenho essa sede de justiça em cima de crianças²⁵⁵.

255 "Eles sempre falam por nós" (Carina Aparecida, 2019)



FIGURA 59 – “Eles sempre falam por nós” (Carina Aparecida, 2019)

Os anos de maus-tratos durante a infância promovem na senhora (FIG. 59) um sentimento intenso de proteção das crianças. Comparar o trabalho a uma luta revela as condições subumanas às quais foi submetida. Apesar de todas as dificuldades impostas por seus patrões, essa senhora conseguiu completar os quatro anos de estudo sem repetir nenhuma série. O racismo estrutural que encoraja as invasões das terras quilombolas é o mesmo que autoriza a violência contra uma criança como ela, em seu local de trabalho numa situação extremamente vulnerável.

A documentação do Direito branco muitas vezes parece não servir aos negros na proteção de sua terra e de sua paz.

Todos os Luízes remanescentes de escravos que até hoje, após 100 anos vivendo e morando em Belo Horizonte, não conseguimos, ainda que tenhamos a posse tranquila e passiva, ainda que tenhamos escritura e registro de nossa terra desde a colonização, não conseguimos resgatar a nossa dignidade, cidadania e liberdade, unicamente porque somos uma raça em luta. Há 300 anos camuflados pela Lei Áurea, que apenas veio para beneficiar os senhores latifundiários e não a nós, negros.²⁵⁶

Uma raça em luta é a expressão do estado de exceção permanente iniciado com a escravidão e posterizado com a abolição sem compensação e a manutenção de uma

256 Texto de Maria Luzia Sidônio no filme “Eles sempre falam por nós” (Carina Aparecida, 2019)

estrutura racializada de privilégios na sociedade. Uma raça em luta reflete um devir-negro também permanente dos Luízes pela manutenção da posse de suas terras e da retomada dos segmentos usurpados. Vejamos no próximo filme a ser analisado que questões territoriais semelhantes também atravessam o Quilombo dos Macacos.

3.29 – “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017)

A primeira temporalidade sensível e apreensível no filme “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017) diz respeito a uma relação de ancestralidade com o território. Uma ligação com a terra estabelecida pela transmissão familiar de saberes da floresta, de produção da subsistência, de convívio e compartilhamento de afeto entre os que naquela terra residem.

O filme expõe toda uma forma colonial, arraigada nas estruturas e nos indivíduos, de lidar com a população negra. Forma não esgotada com a abolição, ao contrário, aprimorada pelo terrorismo de Estado. A mesma Marinha que chicoteava marinheiros negros após 1888, desencadeando a Revolta da Chibata (1910), hoje agride fisicamente e tortura psicologicamente os negros do Quilombo dos Macacos.



FIGURA 60 – Militar saca arma e agride moradora na entrada da Vila Naval
Fonte: “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017)



FIGURA 61. Militar agride e derruba moradora do quilombo na portaria da Vila Naval.
Fonte: “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017)

A forma de lidar com favelas, vilas, ocupações, aldeias e quilombos deixa claro a manutenção da colônia, a partir da guerra permanente contra eles. A pacificação da nação, propagada pelos colonizadores, significa a preparação do terreno social para um eterno aceitar da desigualdade como um mero reflexo da meritocracia. Significa que aqueles que estão na base da pirâmide de concentração de renda devem abrir mão da sublevação ou qualquer reivindicação de direitos, mesmo por meios democráticos. Ou ainda, devem desistir de quaisquer direitos. Indivíduos podem não apresentar reação frente à exploração inconscientemente, pela inanição de sua consciência crítica, por conta do analfabetismo funcional, por exemplo. E podem fazê-lo de maneira consciente, por temer a violência estatal (e privada). Fato é que toda educação política pela luta é importante, seja a que recebem os participantes de uma ocupação, seja aquela propagação de afetos que chega às pessoas pelo cinema ou outras formas possíveis.

A forma como são atacadas ocupações e quilombos aproximam essas duas modalidades de territórios, conjunto onde podemos incluir também favelas, acampamentos de sem terras e aldeias indígenas. São locais onde o poder do Estado é exercido à margem da lei, a partir da criação de uma ordem jurídica europeia colonial que, segundo Mbembe (2018b), realiza a interiorização da guerra, a partir de um direito de realizá-la e subtrair a vida, com a condição de que fosse feita dentro das fronteiras do Estado. E como contrapartida a esse direito, o Estado trabalharia por criar justificativas para suas mortes e executá-las de forma civilizada (MBEMBE, 2018b). De forma que

esses territórios se tornam propícios para a suspensão de garantias e direitos e manutenção de um estado de exceção permanente.

A violência física contra os moradores é constante, inclusive o filme traz sequências gravadas das agressões. O terror psicológico cotidiano é relatado por uma morada, que indaga

o que fuzileiro naval está fazendo três horas da manhã no fundo da casa de quilombola? Como na casa de Edgar eles aparecem constantemente. Procurando o que não guardou. Três horas da manhã é a hora melhor que se tem para matar as pessoas, não é? É calada da noite, ninguém está vendo nada. Desde quando começou isso a gente não dorme oito horas de sono seguida mais. A gente dorme duas horas de relógio, hora e meia, trinta minutos, o sono da gente é esse²⁵⁷.

Uma das anciãs da comunidade teve os arredores de sua casa completamente cercados com tela e arame farpado, restando confinada com sua família (FIG. 62), segundo sua filha. Uma prisioneira da Marinha de guerra do Brasil. O isolamento completo do quilombo e a presença de uma portaria institui uma política de campo de refugiados, submetidos a um posto de controle. E as cercas construídas internamente reproduzem estruturas de campos de concentração. No Quilombo do Macaco fica extremamente visível uma forma de terror decifrada por Mbembe (2018b), que a partir da raça, promove uma junção do biopoder, do estado de sítio e do estado de exceção.



FIGURA 62. Família confinada pela Marinha.
Fonte: “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017)

257 “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017)

Uma primeira parte do filme nos traz, de forma pungente, todas as agressões verbais e físicas sofridas pelos indivíduos que formam esse corpo comunitário. Corpo este que ao ser atacado em um de seus membros envia os impulsos nervosos da dor para cada indivíduo por uma firme conexão de memória de vida e território partilhados. E cujas reverberações atingem também corpos de não-negros anti-racistas, por diversas formas, e com intensidade através das imagens produzidas dentro do território atacado e postas em circulação, pelos próprios quilombolas ou por cúmplices da resistência.

Esse corpo comunitário agredido se defende e se organiza para a guerra convocada contra ele pela Marinha de guerra do Brasil. Braço do Estado que invadiu o território do quilombo, barrou seu rio, proibiu a construção de novas casas e a reforma das casas existentes, de forma que várias delas caíram, pois eram de adobe ou pau-a-pique com telhado de palha (FIG. 63 - 64). Nisso as famílias que perdiam suas casas eram obrigadas a coabitar casas de parentes. Casebres com quatro cômodos chegaram a abrigar dezesseis pessoas.



FIGURA 63 – Pelotão de fuzileiros navais impede quilombola de construir sua casa
Fonte: “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017)



FIGURA 64 – Pelotão de fuzileiros navais impede quilombola de construir sua casa
Fonte: “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017)

Também foram proibidas plantações e criações e estabeleceu-se um controle do acesso a partir de uma guarita com soldados armados, definindo quem poderia entrar e sair dos 301 hectares de terras quilombolas. O cerceamento do direito de ir e vir e do direito do cultivo da terra denotam claramente a estratégia da Marinha de aniquilamento moral, físico e econômico da comunidade. Uma moradora relata uma perseguição nos moldes das existentes durante o regime escravocrata

quando a Marinha veio aqui pra Base Naval, ela já começou mandando os capitães-do-mato queimarem as casas. Esse (nome incompreensível) se pegasse a gente fora da área que a gente estava morando ele corria atrás, batia, uma confusão danada. Esse era um dos capitães-do-mato que a Base Naval fornecia pra cá, pra correr atrás das pessoas. Isso era criança, era adulto, batia de chicote e tudo²⁵⁸.

Foi produzido anteriormente ao filme “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017) um curta de dez minutos lançado na internet pelo diretor Josias Pires, junto com o início do movimento “Somos Quilombo do Rio Macaco”, desencadeando a constituição de uma rede de apoiadores, semelhante à do “Resiste Izidora” – que será detalhada neste capítulo. A partir do curta rompe-se o isolamento criando pela Marinha, que dentre outras sanções, barra a entrada da imprensa no local. Outra forma de transpor simbolicamente a guarita é a partir das imagens produzidas pelos próprios quilombolas com seus celulares.

258 “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017). Disponível em <<https://youtu.be/-c0GXT1ICis>>. Acesso em 5 de ago. 2019.

Algumas dessas imagens são incorporadas no filme e os moradores são conscientes da importância delas para a luta e

se é com a câmera (seja a do filme ou a dos próprios moradores) que se abrem os caminhos, isto se dá, em boa medida, em virtude do entendimento de que filmar ou estar sendo filmado, ali, na espreita, desviando das emboscadas, é uma maneira de seguir vivo e empenhar uma denúncia, produzir uma prova, oferecer materialidade a uma disputa jurídica e ainda narrar a relação de identidade com aquele território²⁵⁹.

E nas andanças com câmeras pelo território se revelam a história das casas onde nasceram os pais e os avós, dos ofícios passados de geração em geração (como a produção de colheres de madeira), a estrada antiga que se configura como uma das provas da ocupação do território pelos quilombolas, dentre outros elementos.

O que pode ser considerado o segundo momento do filme é inaugurado pela defesa e contra-ataque dos quilombolas e seus movimentos pelo tabuleiro colonial. A relação quilombola estabelecida com a terra – na qual indivíduo e comunidade pertencem a ela e não o contrário, é parte da cosmologia que impele os quilombolas à resistência. O filme acompanha durante anos várias reuniões com o Ministério Público Federal da Bahia, Marinha de guerra do Brasil, Secretaria da Presidência da República e outros órgãos governamentais (FIG. 65 – 66). Importante notar que sempre haviam crianças presentes nas manifestações, nas reuniões e audiências, demonstrando que se trata de uma luta familiar. Ao fim de toda essa batalha jurídica fica acertado que a comunidade terá direito a 104 hectares dos seus 301 hectares. No saldo da matemática colonial a vitória do quilombo é apenas impossibilidade da usurpação completa pelo invasor.

259 CESAR, Amaranta; FILHO, Fabio Rodrigues. “*Pode o cinema abrir uma passagem?*” In Catálogo Forum.doc.bh.2017. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2017.



FIGURA 65 – Reuniões entre quilombolas e governo.
Fonte: “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017)



FIGURA 66 – Reuniões entre quilombolas e governo.
Fonte: “Quilombo Rio dos Macacos” (Josias Pires, 2017)

As cartelas finais do filme finalizado em janeiro de 2017 indicam que as ações movidas pela Marinha contra a comunidade continuam vigentes, que a construção da estrada de acesso independente ao quilombo fora interrompida e a comunidade seguia sem acesso a água tratada, posto de saúde e escola. Até o período de conclusão desta pesquisa, o Quilombo do Rio dos Macacos lutava pela manutenção do seu acesso e uso da barragem, onde pesca-se e retira-se água. Barragem que a Marinha não quer

compartilhar de forma alguma e o próprio filme apresenta a chave do conflito encontrada dentro do aparato colonial que retirou as terras dos quilombolas, apresentando o documento que definia as condições da doação do terreno pelo governo à Marinha: uma dessas condições é que a água da barragem servisse à população civil.

A pesquisa, no próximo capítulo, aproxima-se do cinema das ocupações urbanas, estabelecendo uma ligação entre opressão, resistência e produção da liberdade nesses espaços aproximando-os dos territórios quilombolas a partir de seus elementos de confluência.

CAPÍTULO 4
CINEMA E RECONQUISTA DO TERRITÓRIO

4.1 – Quilombos e ocupações contemporâneas – uma ligação histórica



FIGURA 67 – A guerra dos palmares – Manuel Victor



FIGURA 68 - Despejo no horto – RJ – Foto Tomaz Silva / Ag. Brasil

As ocupações rurais e urbanas no Brasil contemporâneo têm ligação com a histórica concentração fundiária iniciada no século XVI com a colonização portuguesa, que distribuiu a terra usurpada dos indígenas em quinze grandes faixas de terra, as chamadas capitâneas hereditárias²⁶⁰. As áreas de sombra do vasto território não mapeadas

260 As capitâneas hereditárias foram a forma inicial utilizada por Portugal para fazer a gestão do território e vigoraram entre os séculos XVI e XVII. As terras eram doadas a nobres portugueses, que obtinham aval para explorar riquezas naturais, plantar, utilizar mão de obra escrava e vender índios escravizados para a metrópole.

pela colônia serviam à reterritorialização dos povos originários, obrigados constantemente a se realocar para fugir das doenças, da morte e da escravidão imposta pelos colonizadores e pela igreja católica. Tais zonas incógnitas do mapa serviam também para os africanos escravizados que fugiam das fazendas e se estabeleciam em quilombos.

Os quilombos foram a principal forma de resistência à escravidão. Segundo Moura, “pequeno ou grande, estável ou de vida precária, em qualquer região em que existisse a escravidão lá se encontrava ele como elemento de desgaste do regime servil” (MOURA, 1988, p. 103). Quilombo tem origem etimológica bantu e significa acampamento guerreiro na floresta (LEITE, 2008). Na definição do rei de Portugal em resposta à consulta do Conselho Ultramarino, datada de 2 de dezembro de 1740, quilombo era “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões nele” (MOURA, 1988, p. 103). De acordo com Moura, os quilombos foram

incontestavelmente, a unidade básica de resistência do escravo. O fenômeno não era atomizado, circunscrito a determinada área geográfica (...). Muitas vezes surpreende pela capacidade de organização, pela resistência que oferece; destruído parcialmente dezenas de vezes e novamente aparecendo, em outros locais, plantando a sua roça, construindo suas casas, reorganizando a sua vida social (...). Era reação organizada de combate a uma forma de trabalho contra a qual se voltava o próprio sujeito que a sustentava. (1988, p. 103)

Há no Brasil uma contenção das narrativas insurgentes realizada por diferentes focos de poder²⁶¹. Nascimento apontava, ainda em 1980, que “nunca no nosso sistema educacional foi ensinada alguma disciplina que demonstrasse qualquer apreciação ou respeito pelas culturas, artes, política ou sistemas econômicos da África” (1980, p. 142). De forma que há uma demanda pulsante em relação à produção sobre os aspectos afro-brasileiros, assim como indígenas, da história brasileira.

Antes da lei 10.639/03 fazia-se referência nos livros escolares basicamente ao

261 Nos livros de história utilizados nas escolas, não se estudava devidamente os quilombos, não se fazia menção às centenas deles que existem até os dias de hoje e normalmente o único abordado era o de Palmares, que foi o maior de todos e destruído pelo Estado. Leis criadas na gestão do presidente Luís Ignácio Lula da Silva (2003-10) tornaram obrigatório o ensino da história afro-brasileira e indígena, suas lutas e suas contribuições para a formação do povo brasileiro. Porém as leis foram revogadas pelo presidente Michel Temer em 2017.

quilombo de Palmares e à sua destruição, não havia praticamente menção a outros quilombos, muito menos ao fato de que até os dias de hoje muitos deles ainda existem. Após a lei, podemos verificar numa edição de livro didático do ensino médio que foram adicionadas informações relativas à população remanescente de quilombos: “Existem atualmente em 24 estados do Brasil, 1,17 milhão de quilombolas. São mais de 200 mil famílias em diversas comunidades, sendo 1.948²⁶² já reconhecidas oficialmente pelo Estado brasileiro” (DORIGO; VICENTINO, 2004, p. 239). O fato da existência contemporânea de quilombos não deixa de ser um avanço, mas muito ainda pode ser feito em relação ao ensino da história afro-brasileira e indígena nas escolas.

Trabalhar a história por uma perspectiva não-hegemônica é importante para, dentre outros fatores, colaborar com a desconstrução do mito da democracia racial brasileira. Assim como também, através de exemplos ancestrais, permitir que os espíritos livres cultivem o gosto pela insurgência e pela não submissão à opressão.

Em 1888 foi decretada a abolição da escravatura. O povo negro foi liberto das senzalas, das fazendas e cidades, porém sem qualquer medida compensatória. Muitos se fixaram em terras rurais desocupadas, parte estabeleceu moradia nas regiões periféricas das cidades como morros e encostas até então desprezados pelos cidadãos. Nasceram as favelas. Das favelas para as ocupações guardam-se semelhanças: as habitações precárias denotam a desigualdade social ao passo que a disposição de alguns de seus moradores em enfrentar o poder faz visível a luta de classes.

Uma ocupação urbana popular pode ser definida por sublevação de pessoas, geralmente em situação de pobreza, que fixam residência em terrenos baldios ou imóveis abandonados, sejam eles públicos ou privados, que descumprem a função social da terra, de acordo com o Art. 5º, inciso XXIII, da Constituição Federal de 1988. Ocupações são espaços de invenção de uma nova probabilidade de urbanismo, objetivam fornecer aos seus radicais empreendedores o aparentemente impossível: possuir uma moradia digna, tendo em vistas o alto valor que a terra e os imóveis (e também os aluguéis) adquirem nas médias e grandes cidades. Decisão individual de uns, somadas à coletividade no desejo comum de uma vida melhor e na gestão conjunta da ocupação, que é o suporte material para galgar uns degraus na emancipação dos sujeitos que ali se imbricam.

²⁶² Segundo dados de 2008 da Fundação Palmares, o número de comunidades quilombolas no Brasil é de 3.524. Disponível em <<http://www.palmares.gov.br/?p=3041>>. Acesso em 30 de jun. 2019

Usemos o termo ocupação, pois na batalha semântica, ocupar se difere de invadir. Ocupar significa, de forma insurgente, contra algumas leis e discursos hegemônicos, produzir para si e para sua comunidade o direito constitucional deliberadamente negado de moradia digna. E se umas leis asseguram o direito à propriedade privada, outras determinam que a terra deve cumprir função social. então nessa aparente contradição jurídica prevalece o direito de uns poucos, contra o direito de outros tantos, na desproporção do país que ocupa o 79º lugar entre 187 países no *ranking* do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da ONU²⁶³.

Ocupar significa suprir a ociosidade da terra com algo de suma importância para todas mulheres, velhos, crianças e homens, com seus cães e gatos de estimação: botar lar, e quem sabe alguma horta no quintal, onde havia especulação. Ocupar pode ser o início ou o fim do processo de tomada de consciência, de se saber oprimido.

Pudemos constatar ao longo do capítulo três que houve uma libertação do cinema pelos realizadores negros, de forma que tornou-se possível ao sujeito negro expressar-se, também, pelo audiovisual. Ressalta-se, como também será notado, que é uma libertação em curso e o acesso ao fazer cinematográfico é uma construção política que ainda está sendo realizada.

Com essa libertação passam a ser acolhidas pelo cinema também as narrativas há muito silenciadas dos quilombos, das favelas, do baixio dos viadutos, das bordas das cidades, das ocupações urbanas e de onde mais for necessária a presença da câmera descolonizada.

4.2 – O direito cósmico

No caso das ocupações urbanas, o interesse pela coisa sobre a qual não se detém a propriedade deriva de extrema necessidade. Vital, pode-se afirmar. Amparados por leis acerca da função social da propriedade, os sujeitos adentram uma profunda batalha. Trata-se de um processo revolucionário que impacta as políticas públicas para o setor e a legislação fundiária, ainda que não da forma almejada e na velocidade em que se necessita. Trata-se da auto-instauração de procedimentos, mediados pelos ocupantes e por uma rede de apoiadores, que visa produção de moradia como ato inicial para

²⁶³ Disponível em <<http://www.br.undp.org/content/dam/brazil/docs/RelatoriosDesenvolvimento/undp-br-2016-human-development-report-2017.pdf>> Acesso em 16/11/2018

produções contínuas e derivadas – cidadania, pertencimento, paz, renda e sujeitos políticos, para citar algumas, dentre um universo de possibilidades.

As pessoas que ocupam iniciam um movimento antropofágico que trabalha para alterar a dinâmica da ocupação territorial e, até mesmo, as estruturas legais do próprio sistema patriarcal e capitalista de propriedade. Uma vez que o capital subtrai dos despossuídos o direito à terra, há que se organizar para restaurá-lo.

Junto às ocupações floresce um pensamento, uma teoria do Direito escavada nas assembleias em saguões de hotéis antigos e antes abandonados, nos subsolos de edifícios cujas dívidas de imposto territorial ultrapassam seu valor de venda, na praça improvisada das ruas de terra entre barracas de lona e em outros imóveis onde puderem viver pessoas em busca de uma mudança autônoma. Diante de um obstáculo aparentemente intransponível – a ausência de moradia, uma ocupação fornece aos que dela participam um intervalo que permite várias reorganizações e fornece um tempo para se pensar a luta. Em uma ocupação urbana, quem age e batalha se autorrepresenta e organiza um pensamento sobre a ação política, sob uma constante avaliação dos passos dados e um planejamento das próximas ações, que se amparam numa teoria do direito do uso do espaço, que pode-se dizer ser principalmente formulada no seio do movimento, por aqueles que o produzem. Às formulações teóricas que acompanham o desenvolvimento das ocupações amparadas pelas leis contemporâneas pode-se também acrescentar uma tradição de Direito dos povos originários.

Andrade afirma que “o Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros, talhado em Tordesilhas” (1990, p. 54). Ainda pairaria sobre nós uma “consciência jurídica nativa” (ANDRADE, 1990, p. 54) que oporia às leis das caravelas uma banana. O grilo, efetivado em 1500 e não interrompido desde então, propicia e estimula, segundo Andrade, um retorno ao nomadismo das origens e uma chegada à “verídica legislação pátria” (1990, p. 54). Na reversão deste grilo e do direito colonial é que se empenham os cinemas dos quilombos e das ocupações urbanas.

Pode-se caminhar pelas ruas da cidade como se caminha por uma floresta. Quem caminha tem a posse, que se materializa num direito de uso em harmonia com a natureza. Se ao acaso numa floresta encontra-se um bom sítio com farta caça, frutos a serem coletados, água próxima e a possibilidade de se abrir uma clareira para cultivo de um roçado, então ali faz-se a morada.

E se também ao acaso, numa cidade, encontra-se um edifício abandonado faz-se o mesmo, transforma-o em morada. Ali por perto há postos de trabalho, sucata e recicláveis para recolher e vender, acesso à saúde pública, educação infantil, de jovens e adultos. Então as moradas reúnem características necessárias e se apresentam como um bom local a ser ocupado. Retorno citadino a um nomadismo originário, que segundo Andrade, nos aproxima de um “direito costumeiro anti-tradicional” (1990, p. 54), que dentre outros atributos, orienta-se pela oposição da posse à propriedade. A posse é um dos pilares do direito antropofágico, que

tem suas razões nas leis cósmicas que nos condicionam. A lei de gravidade nos garante a posse de um pedaço do planeta, enquanto vivemos. Disso à noção de propriedade, de título morto, de latifúndio e de herança, nunca! Somos contra tudo isso. Mas a posse é respeitável, garantida pelo valor de quem possui e pela vitalidade de quem sabe guardar. (ANDRADE, 1990, p. 54)

Estar vivo e submetido à lei da gravidade é a própria garantia à terra e à morada. Nomadismo e transitoriedade – o direito acompanha o sujeito em seu movimento pelo mundo e ao longo de sua vida, tornando-se a herança desnecessária. Afinal, nossos antepassados já tinham o comunismo e a distribuição própria e justa dos bens (ANDRADE, 1999). De certa forma, os movimentos anti-neoliberalismo operam por um retorno ao nosso direito primeiro e cósmico. Podemos citar como exemplo a agroecologia, que luta para nos devolver o direito de nos alimentarmos sem sermos envenenados. E também a retomada do protagonismo feminismo no parto, que reduz o poder médico-hospitalar-empresarial sobre o nascimento, que passa a ser tratado novamente como um evento fisiológico aprimorado biologicamente através de milhões de anos. O direito antropofágico pode ser aplicado então, não só na questão da posse da terra, mas de nossa posse sobre a vida. E para que não percamos completamente, e principalmente, para que possamos reaver tal poder é que essas lutas todas tomam forma na multidão. Todas essas lutas, com todas suas especificidades, levadas adiante por diversos corpos singulares são as respostas, as tomadas de posição contra a subsunção da vida pelo capital.

Os quilombos e aldeias indígenas são os epicentros que concentram e emanam o direito cósmico e as ocupações urbanas são espaços de recepção e reaplicação deste direito.

4.3 – Pessoas em movimento e todos os tempos num só

Marcos e sua família (FIG. 69) partem em uma longa caminhada em 1930, cruzando o nordeste de Minas Gerais, do Vale do Jequitinhonha para o Vale do Mucuri em busca de melhores condições de vida²⁶⁴. Ainda não temos as imagens da primeira constituição deste quilombo, pela fuga ou pela busca em liberdade de uma terra após a abolição. Mas um dia elas serão produzidas, se não para o quilombo dos Marques, para um outro quilombo irmão.

Esse movimento dos Marques pelas florestas e matas, cruzando fazendas, territórios indígenas, terras devolutas e áreas incógnitas é o próprio movimento da produção da liberdade, da autodeterminação, de não submissão e de levantar-se contra uma opressão. Foram movimentos semelhantes que precederam a formação de quase todos os quilombos. Então a marcha desta comunidade é a marcha de várias outras. E a chegada a um território é liberdade tocando a terra e a paz desta comunidade é a paz de todas as outras.



FIGURA 69 – Migração do Quilombo dos Marques

Fonte: “Nove águas” (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019)

264 Cena inicial de “Nove águas” (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019). Disponível em <https://youtu.be/Lt77j0us_fg>. Acesso em 5 ago. 2019.



FIGURA 70 – Início de uma nova ocupação urbana

Fonte: “Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados” (Cristiano Araújo et. al, 2018)

Quase um século depois da chegada dos Marques ao seu território atual, outras famílias realizavam também uma caminhada pela Terra. Podemos ver na imagem muitas pessoas (FIG.70), com seus pertences, dando início às novas ocupações, nos espaços detectados como propícios. Movimentos que se repetem num tempo, que não se interrompem e que nos mostram que a escritura da história da resistência não cessa. Não há pausa na construção do possível e toda chegada a um novo território inaugura uma outra construção de futuro para quem nele adentra. A escuridão da noite abre picadas de espaços lisos na cidade, por onde se movem essas diversas pessoas, que em datas diferentes iniciam três ocupações urbanas em Belo Horizonte. Esse é o mote de “Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados” (Cristiano Araújo et. al, 2018).

Duas dessas ocupações não conseguirão permanecer, serão despejadas. O Estado ronda esses espaços, precisa neutralizar o que há de diferente ali e implantar a norma, eliminando o risco que pode ameaçar o próprio Estado. Sua presença insidiosa com rondas ostensivas, negação do diálogo e não reconhecimento da cidadania nesses territórios atravessa vidas e emerge nos sonhos dos moradores, como na ficção “Rapsódia para um homem negro” (Gabriel Martins, 2015) quando Odé, o personagem principal, sonha estar sendo morto por um policial (FIG. 71). Premonição da concretização da ameaça cotidiana, de despejo ou morte. E de fato a morte chegou na ocupação, como chega a quase todas elas, como herança colonial da casa grande lançando a desgraça na senzala. Luiz, irmão de Odé, é assassinado durante um conflito na ocupação. A

confluência da coragem, da liderança e dos saberes de guerra de suas raízes africanas conduz o Odé, ocupante-guerreiro, a uma redenção de sua comunidade e a uma honraria póstuma ao irmão assassinado.



FIGURA 71 – Sonho do ocupante

Fonte: "Rapsódia para um homem negro" (Gabriel Martins, 2015)



FIGURA 72 – Reunião de burocratas

Fonte: "Rapsódia para um homem negro" (Gabriel Martins, 2015)



FIGURA 73 – Ocupante no edifício

Fonte: “Rapsódia para um homem negro” (Gabriel Martins, 2015)



FIGURA 74 – A flecha e o alvo

Fonte: “Rapsódia para um homem negro” (Gabriel Martins, 2015)

Odé entra num prédio onde estão reunidos os burocratas do setor imobiliário de Belo Horizonte (FIG. 72). Flechas do acerto de contas contracolonizador atravessam os corpos do empresário, do político e do policial numa alegoria do enfrentamento ao Estado-capital (FIG. 73 – 74). Mais uma tentativa de fazer cessar o colonialismo. Flechas que cortam a luz de um longo dia que insiste em não acabar.



FIGURA 75 – Débora Maria da Silva o cemitério de Perus
Fonte: “Apelo” (Clara Ianni e Débora Maria da Silva, 2014)

Débora Maria da Silva (FIG. 75), fundadora do Movimento Mães de Maio²⁶⁵, narra que

levaram nossos filhos, nossos irmãos, nossos pais, nossos avós e nossos tataravós, todos mortos no mesmo dia, esse dia longo que persiste em não acabar. Foram mortos pela mesma mão, que muda de corpo. Mãos do mando de quem tem as leis, o dinheiro e as armas a seu favor. É a mão do capitão-do-mato que está atrás de cada homem fardado. É a mão de gente que dá nome a avenidas e estradas que atravessam essas terras. Mas lembre-se, foram nossos filhos que morreram indigentes, sem a proteção das leis, sem a satisfação do dinheiro. Foram nossos filhos que morreram, não tiveram funeral e não viraram monumento nem nome de rua. Como eles ousam negar a sepultura dos nossos. Como se proíbe enterrar o corpo dos mortos que se acumulam por todos os cantos. Eles viveram. Viveram treze, quinze, vinte, trinta e quarenta anos. Nós carregamos eles em nossas barrigas. Nós demos à luz, nós demos a vida e isto nós não vamos esquecer. Por que não podemos falar o nome dos nossos filhos? Por que querem que a gente esqueça o nome deles? Por que querem arrancar esse pedaço de nós? Não esqueceremos essa parte ocultada, essa dor que dói como uma fígada do membro que já não existe mais. E vocês, vão ajudar minha mão a erguer os mortos? Vão ajudar a erguer esses túmulos? Não deixe que meu grito se transforme numa palavra muda a ecoar pela paisagem. Me ajude a barrar a rajada das metralhadoras. E não se esqueçam, eles morreram como filhos, irmãos, pais e avós. Não como terroristas e não como escravos. Lembre-se que é

265 O movimento foi criado para combater a violência de Estado a partir da chacina ocorrida em maio de 2016 quando 505 civis foram mortos possivelmente por policiais em retaliação aos assassinatos de agentes de segurança pública realizados pelo PCC – Primeiro Comando da Capital. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2016/05/13/surgido-da-dor-maes-de-maio-se-tornam-referencia-no-combate-a-violencia-do-estado/>>. Acesso em 5 ago. 2019.

sangue nosso que rega essa terra, é sangue nosso que dá de beber à lavoura e dá liga ao cimento a cada nova cidade. E se querem secar nossas lágrimas, se querem que nossos mortos virem comida de saúva, é nosso dever não deixar. Mesmo que me ameace com fuzis, mesmo que me aprisione com as leis. Não podemos ter medo. Não podemos ter medo da bala. Não podemos ter medo do açoite. Eles não vão viver alimentados do meu medo. Temos que lembrar dos mortos. Temos que lembrar dos nossos. Esse é um dever dos vivos. Este não é um trabalho perdido.²⁶⁶

As gerações assassinadas num longo dia, é sobre isso o apelo de Débora. O dia não acaba, o poder passa aos próximos descendentes dos que fundaram e controlam o Estado e a polícia encarna o capitão-do-mato. A bala é o novo chicote. Como alerta Mbembe (2018a), os símbolos da colônia cravam-se pelas cidades em nomes de ruas e estátuas. Querem fazer dos escravizados de ontem os terroristas de hoje. E sobre eles recaem as rajadas de tiros.

Enquanto caminha pelo cemitério de Perus, São Paulo, onde foram também enterrados em valas clandestinas muitas vítimas da ditadura civil-militar, Débora lança uma convocatória em forma de apelo à qual não se pode furtar a comparecer. Quem vai somar no trabalho de lembrança dos mortos? Convocação para um ato que em última instância é uma operação pela vida e pela liberdade.



FIGURA 76 – Roupas de um morto, cemitério de Perus
Fonte: “Apelo” (Clara Ianni e Débora Maria da Silva, 2014)

266 “Apelo” (Clara Ianni e Débora Maria da Silva, 2014)

Nas covas rasas de Perus se plantam negros pobres mortos pela polícia, enterrados como indigentes. Das covas rasas de Perus emergem muitas formigas e pairam nuvens de moscas que sobrevoam restos de roupas (FIG. 76) e corpos ocultos de anônimos (FIG. 77) para quem a cidade sempre foi uma longa travessia impossível de se completar, pois o andar era só que se produzia, sem ponto de chegada ou partida, num ininterrupto êxodo do capitalismo.



FIGURA 77 – Enterros em série, cemitério de Perus
Fonte: “Apelo” (Clara Ianni e Débora Maria da Silva, 2014)

A percepção que o filme passa é de todos os tempos num só. Ou a de estarmos vivendo no presente o refugo de um passado escravocrata não resolvido, ao contrário, atualizado. E as caminhadas de indígenas, quilombolas e ocupantes constituem também uma só reterritorialização neste longo dia. De alguma forma, algo que se pode apreender dos filmes analisados nesta seção.

4.4 – As cercas e as leis

Se hoje, e desde de tempos remotos, muitos de nós pensam, escrevem, encenam, cantam, filmam, morrem e, principalmente, vivem pela igualdade, é porque um dia esta foi abalada e destituída entre os seres humanos.

Rousseau relaciona o surgimento da sociedade civil ao início dos cercamentos de terra, quando

o primeiro que tendo cercado um terreno e lembrou de dizer: isto é meu, e encontrou pessoas suficientemente simples para o acreditar, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil. Quantos crimes, guerras, assassinios, misérias e horrores não teria poupado ao gênero humano aquele que, arrancando as estacas ou tapando os buracos, tivesse gritado aos seus semelhantes: “Livrai-vos de escutar esse impostor; estareis perdidos se esquecerdes que os frutos são de todos, e a terra de ninguém”! (2001, p. 91)

Por diversos motivos, e Rousseau (2001) aborda alguns deles no seu *Discurso sobre a origem da desigualdade*, as cercas foram estabelecidas, tantas quantas necessárias para que todas elas se encontrassem e não houvesse mais superfície no globo livre delas. Por ingenuidade ou outros fatores, ninguém interrompeu a instalação, tampouco desmanchou as existentes. Mas a indignação e revolta dos que ficaram do lado de fora dos cercados nunca se extinguiu.

Após o advento da cerca e da propriedade, foi necessário desenvolver uma forma de mantê-las e

tal foi ou deve ter sido a origem da sociedade e das leis, que deram novos entraves ao fraco e novas forças ao rico, destruíram sem remédio a liberdade natural, fixaram para sempre a lei da propriedade e da desigualdade, de uma astuta usurpação fizeram um direito irrevogável, e, para o proveito de alguns ambiciosos, sujeitaram para o futuro todo o gênero humano ao trabalho, à servidão e à miséria. (ROUSSEAU, 2001, p. 115)

Rousseau (2001) associa a manutenção da propriedade privada ao surgimento de leis e tais leis dedicadas ao serviço de aumentar o poder de uns poucos e a submissão de outros tantos. Bem como associa a propriedade ao início da exploração do homem pelo homem.

Pretendo me aproximar nas seções seguintes daqueles se empenham cotidianamente em questionar cercas, eventualmente rompê-las e estabelecer novos paradigmas para a urbanização contemporânea. Ou seja, conquistar uma moradia através da própria luta e do amparo mútuo, uma vez que ao Estado brasileiro a reforma agrária e urbana não está entre as prioridades. E diante da grande pressão que o capital exerce sobre o setor de imóveis, a ação direta torna-se uma opção.

As mudanças nos campos produtivos afetam diretamente o plano social. Na medida em que a concentração do capital migra da produção fabril para o setor de serviços, a cidade torna-se, e não mais as fábricas, na era do capitalismo global, cognitivo e financeiro, o lugar principal de multiplicação do capital. E é pelas cidades que o capital trafega em sua forma invisível - capitalismo rentista das bolsas de valores, do homem endividado e das dívidas públicas impagáveis. E nas cidades que ele se materializa, na forma da cidade canteiro de obra eterno, na modulação das subjetividades orientadas para o consumo e na tentativa do capital de extinguir o comum. A coisa pública, a propriedade coletiva e a livre utilização são reorganizadas por processos capitalistas nos quais “a posse comunal, que é considerada natural, é transformada à custa de recursos públicos, numa segunda ou terceira natureza, que funciona finalmente para a obtenção de lucros por particulares” (HARDT; NEGRI, 2004, p. 302).

O espaço urbano é fortemente disputado, objeto de especulação e também de transformação em mercadoria tendo em vistas a geração do lucro. O capital se multiplica por diversas formas na cidade, como por exemplo através da construção de novos imóveis, nas chamadas revitalizações de áreas com empreendimentos para a classe A e B, como no caso do Porto Maravilha, na cidade do Rio de Janeiro e o Caís Estelita, em Recife. O imperativo do lucro é tão poderoso que muitas vezes essa expansão do capital pela cidade se dá na forma da urbanização militarizada.

É bastante comum também o uso da força policial em despejos truculentos de áreas ocupadas. O Estado coloca à disposição do capital o monopólio da força num vetor que aponta sempre para as populações pobres da cidade. Muitas vezes com intuito de se garantir a alguma empresa, por exemplo, o retorno dos investimentos feitos através das doação de campanha eleitoral.

Aproximemo-nos a seguir daqueles que decidem desafiar as leis. Dos que ao longo dos séculos reuniram forças para afrontar a dominação com poesias, com imagens ou através dos tribunais, mormente utilizando o corpo como única forma de resistência. Corpo em presença na luta cotidianamente. Sujeitos constantemente a um regime de viver para antever um amanhã soberano, uma vez que o hoje não comportava plenamente o almejado.

Ocupar é cravar o próprio corpo numa determinada posição no espaço através de um gesto político. Sendo esta a principal via autônoma de tentativa de reversão da

concentração fundiária, a ela é dedicado este capítulo. No próximo subcapítulo serão apresentadas análises de filmes sobre ocupações urbanas, com o intuito de nos aproximarmos de uma possível descrição do movimento mediada por imagens.

4.5 – Cinema e ocupações urbanas

Os filmes aqui selecionados constituem parte da produção nacional com temática de ocupações urbanas. Colaboram com a disseminação das narrativas que auto-impulsionam o movimento, que uma vez abrigadas sob a forma fílmica, transcendem o ambiente das ocupações e alcançam outros segmentos da sociedade.

O conjunto de filmes eleitos mostra-se heterogêneo e a aproximação a eles tem como principal finalidade apurar os elementos em comum que permeiam as ocupações. Em cada uma das obras é possível perceber detalhes do ato coletivo de se mobilizar por moradia e inserir o próprio corpo no campo de disputa onde diametralmente se encontram a necessidade de um espaço para habitar e o uso especulativo do território urbano. Adensa-se nas imagens a forma quase sempre violenta do Estado lidar com os que desenvolvem autonomia na resolução de um problema. Torna-se visível também a organização dos movimentos, cada filme finda por trazer um elo, um detalhe de como se dão as ações dos grupos. Importante notar também a passagem dos integrantes das ocupações por uma contínua formação política através da luta, que fortalece o ideário e a teoria dos movimentos, com uma ampla argumentação dá sustentação ao ato de se ocupar um imóvel ocioso. Vamos às obras.

4.5.1 – “Ocupação Hotel Cambridge” (Andrea Mendonça e Leonardo Ciaccio, 2015)

A primeira aprendizagem dos que se iniciam na arte política insurgente de desafiar a junção Estado/capital no segmento da habitação urbana é conceitual. Uma das moradoras da ocupação afirma em seu depoimento no filme que as pessoas começam a participar com intuito de batalhar por uma morada, “vem pro movimento e não sabem o que é. As pessoas dizem ‘a gente vai invadir’. É a palavra que elas usam. Não é invadir. A palavra é ocupação. Então a gente ocupa e resiste pra morar”²⁶⁷. Sendo complementada por uma outra moradora, que afirma que “a diferença entre invadir e ocupar é muito

²⁶⁷ Ocupação Hotel Cambridge (Andrea Mendonça e Leonardo Ciaccio, 2015)

grande. Ocupar, eu ocupo aquilo que está ocioso, vazio, sem função social. Invadir, eu entro naquilo que tem um proprietário, naquilo que tem alguém cuidando”²⁶⁸. Ressalta que há um descaso do judiciário, que ao promover uma ação de reintegração, normalmente não se preocupa em ouvir os moradores. Uma outra moradora afirma que há uma inversão do julgamento, pois quem está errado é quem abandona o imóvel e não quem o reassume, o conserva e o dignifica a partir das vidas que ali se encontram em luta para ir além da sobrevivência e alcançar uma existência digna talhada em um caminho de libertação.

É ressaltado no filme a importância de uma ocupação para a sociedade, a partir do próprio exemplo do Hotel Cambridge, este estava fechado há mais de dez anos, com alto acúmulo de lixo, com potencial para produção de gases que geravam risco de explosão. O prédio foi construído sobre uma mina d’água e com a drenagem interrompida, a água chegava ao segundo mezanino. Enfim, ocupar muitas vezes consiste também em realizar as manutenções básicas de segurança em um imóvel.

O filme segue uma linha didática que é importante para a disseminação de uma narrativa que diverge daquela que predomina na mídia tradicional, que amiúde tende a criminalizar as movimentações sociais. Uma ocupante explica que

o objetivo da ocupação é a gente conquistar a nossa moradia por condições que cabem na nossa luta diária. E pra que a gente conquiste esse objetivo, tem que ter regras, deveres e obrigações. Que é a limpeza, a organização, a ajuda aos outros moradores da ocupação²⁶⁹.

Se numa relação comercial de aquisição de imóvel financiado o parâmetro institucionalizado é de que a prestação mensal não ultrapasse 30% da renda familiar, no movimento por moradia a medida é outra. E o engajamento no cotidiano organizacional e político da ocupação é o investimento dos que nela habitam. Uma ocupação tem a medida que possa ser sustentada pela batalha diária dos que nela empenham suas vidas. Um dispêndio na altura do sonho, da coragem e da não resignação.

Há um processo de entrada para os novatos que desejam participar da ocupação. Eles precisam acompanhar as reuniões de base e se inteirar de uma visão geral e dos detalhes do que de fato consiste o movimento por moradia. Os coordenadores de cada andar do prédio, por exemplo, têm como tarefa manter os demais moradores informados

268 Ocupação Hotel Cambridge (Andrea Mendonça e Leonardo Ciaccio, 2015)

269 Ocupação Hotel Cambridge (Andrea Mendonça e Leonardo Ciaccio, 2015)

das reuniões, manifestações e também colaborar com uma espécie de formação política contínua, introduzindo conceitos de cidadania, política habitacional, direitos do cidadão, dentre outros temas. As ocupações urbanas constituem-se como uma espécie de lugar de formação de tradutores do pensamento colonial (SANTOS, 2016). Os sujeitos ocupantes participam de um constante letramento político que os fornece as condições de compreender a gênese da opressão à qual são submetidos e a formular, dentro do campo democrático, as estratégias de emancipação.

Cármem Ferreira ressalta que seu papel como liderança do movimento Frente de Luta por Moradia (FLM) é “formar outras outras lideranças, planejar, negociar políticas públicas para beneficiar as pessoas que estão conosco”²⁷⁰. Uma constante em vários filmes é a questão da educação política pela luta. Uma moradora afirma que “dentro dessa ocupação, dentro desse movimento, eu aprendi e foi o maior ganho da minha vida esse aprendizado. Quem sabe mais, luta melhor. Então eu me politizei. Eu me conscientizei de que meu problema não era diferente do dos outros”²⁷¹.

Os filmes das ocupações têm a importante tarefa de dar a ver a face humana do movimento, trazer as histórias de vida para o primeiro plano, personalizar a luta para que a sociedade possa compreendê-la melhor.

De fato o peso do aluguel sobre a renda dos mais pobres é alto, a ponto de inviabilizar muitas vezes a alimentação digna, alijando-os também da possibilidade de satisfação de outras necessidades básicas na saúde, educação e cultura. Uma moradora, por exemplo, relata que teve uma gravidez de risco, não podia trabalhar por conta da preservação de sua vida e de seu bebê em gestação e sem ter a quem recorrer financeiramente, foi despejada de sua casa, vendo-se impelida a ir morar na rua. Morar na rua foi um fato que causou-lhe transtornos psicológicos a ponto dela se isolar socialmente. A chegada na ocupação deu-lhe novas esperanças. Trata-se disso também, da reconstituição dos seres, da saída de um estado de opressão extrema através da possibilidade de se reorganizar minimamente. E a ocupação urbana é um espaço capaz de oferecer ao sujeito um respiro quando até as condições mínimas de sobrevivência desapareciam-lhe.

Podemos notar a partir dos depoimentos que há um senso de comunidade, uma preocupação mútua, um cuidado com o outro. Como resultado indica-se um aumento do

270 Ocupação Hotel Cambridge (Andrea Mendonça e Leonardo Ciaccio, 2015)

271 Ocupação Hotel Cambridge (Andrea Mendonça e Leonardo Ciaccio, 2015)

envolvimento dos moradores entre si, maior socialização interna e externamente, um cuidado com as crianças estimulando a continuidade dos estudos, oferecimento de atividades físicas e culturais no espaço ocupado, dentre outras. Há um reconhecimento do movimento pelo ministério público, defensoria pública e conselho tutelar, que reflete em ações da coordenação da ocupação com intuito, por exemplo, de orientar os pais para que não deixem de encaminhar seus filhos para a escola.

Ocupar é estar com o corpo presente na linha de frente diuturnamente. Uma personagem do filme acredita que eles, os integrantes do movimento, são geradores de impacto na sociedade ao mostrar que é possível agir e que as ações são necessárias. Sustenta que a união de trabalhadores de diversas classes sociais é fundamental e, com ousadia, seguir denunciando que o sistema é falho. Ousadia é uma característica fundamental, somada à criatividade, à estratégia e à coragem para a ação, para a retomada da soberania. Investir-se do poder e coletivizá-lo, alargando-o. Infiltrar um exemplo no tecido social, replicar e ver surgir novas ações inspiradas pelo exemplo dado. Aperfeiçoar as ações através do compartilhamento das experiências.

Ressalta-se que o capital também se reorganiza para enfrentar as ocupações e um discurso criminalizante pode indicar um futuro aumento à repressão. O plano de governo²⁷² do governador de Minas Gerais eleito em 2018, por exemplo, considera que há um incentivo público às “invasões” devido a um “posicionamento ideológico inadequado dos governos²⁷³”. Afirma que as “invasões” transformaram-se “até mesmo em política pública institucionalizada pelo governo, basta ver a atuação e declarações de missão dos órgãos governamentais”²⁷⁴. Apesar dos governos de centro-esquerda também reprimirem as ocupações, há uma tentativa de políticos de direita de associá-los à luta coletiva por direitos. Se por um lado o plano de governo não faz menção qualquer a uma política habitacional, é taxativo ao afirmar que “o estado deve intervir no que realmente é necessário e no que causa prejuízos efetivos à população. Para isso, deve-se adotar medidas para criminalizar e coibir invasões de propriedades privadas, garantindo o direito à vida e dos bens dos indivíduos²⁷⁵”. Notadamente um discurso patrimonialista, mas na

272 “Liberdade ainda que tardia”. Plano de governo de Romeu Zema (Novo). Disponível em <http://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/MG/2022802018/130000600702//proposta_1533160671813.pdf>. Acessado em 6 de jan. de 2019.

273 *Ibid.*

274 *Ibid.*

275 *Ibid.*

medida em que se aumenta a repressão, criam-se novas estratégias populares de resistência e movimentação.

Cármem Ferreira foi acusada pelo Ministério Público de São Paulo com base em denúncias anônimas de extorquir os moradores do Hotel Cambridge – ocupação vinculada à FLM. Foi absolvida²⁷⁶ por unanimidade diante da ausência de provas e da falta de materialidade nas acusações. Possivelmente uma ação de criminalização de um movimento social pelo Estado-capital. Na mesma data da absolvição de Carmem, Preta Ferreira – sua filha, encontrava-se presa, pela mesma acusação. Preta Ferreira é também moradora de uma ocupação e apresentadora do “Boletim Lula Livre” e classifica sua prisão como política, conforme seu depoimento

não sou bandida, sempre trabalhei. Estou presa porque nasci mulher, preta e pobre em um país aonde quem manda são homens machistas e racistas. (...) Estou presa porque briguei por direitos constitucionais. Quem deveria estar preso é quem não cumpriu com seus deveres constitucionais. Moradia é um direito constitucional²⁷⁷.

As ocupações têm respaldo constitucional e como associações registradas em cartório, podem legalmente recolher contribuições mensais para realizar melhorias coletivas nos imóveis, dentre outras aplicações. De forma que processos como o de Preta Ferreira produzem presos políticos.

Como a luta por território é uma luta secular, é esperado que o Estado-capital tente se reorganizar para estancá-la, assim como os movimentos se fortaleçam para contornar as novas estratégias e seguir enfrentando a sujeição.

4.5.2 – “Parque oeste” (Fabiana Assis, 2018)

O filme rememora, a partir do ponto de vista de Eronilde Nascimento, a história da ocupação Real Conquista, em Goiânia. O terreno escolhido se localizava num local chamado Parque Oeste, estava vazio há algum tempo e com uma grande dívida de impostos com o município. Os ocupantes ergueram inúmeras barracas de lona e mediante as promessas de campanha de políticos de que a ocupação seria reconhecida,

276 Disponível em <<https://www.brasilefato.com.br/2019/01/30/lideranca-da-ocupacao-hotel-cambridge-e-absolvida-de-processo-por-extorsao/>>. Acesso em 5 ago. 2019

277 Disponível em <<https://www.brasilefato.com.br/2019/07/24/preta-ferreira-denuncia-prisao-politica-estou-presa-porque-briguei-por-direitos/>>. Acesso em 01 de set. 2019.

se sentiram confiantes para construir casas de alvenaria substituindo as barracas, ao custo de pesados empréstimos para a compra de materiais de construção.

A potência de um movimento de ocupação assinala a vida dos moradores e a memória afetiva de Eronilde se estende entre os objetos que ela guarda. Como os cartazes do primeiro Festival de Vídeo Popular e da primeira festa junina realizada na ocupação Sonho Real. Resquícios que demonstram os traços da comunidade que ali se constituía e promovia suas interações culturais. Guarda também cartas, fotos e outros objetos ligados ao companheiro morto durante o violento despejo, material que ela afirma visitar com menos frequência por causa da dor da lembrança.

A montagem nos apresenta como está a região no presente, a partir de uma caminhada de Eronilde pelo terreno (FIG. 78) e intercambia com cenas da época da ocupação em seu auge (FIG. 79) e com os planos do despejo violento. Eronilde caminha pelo terreno da antiga ocupação de onde foram removidos. Novamente vazio, onde ao fundo da imagem podem ser vistos grandes prédios residenciais, onde o Estado-capital retoma o projeto de construção de um grande condomínio.



FIGURA 78 – Fotograma de “Parque oeste” (Fabiana Assis, 2018)



FIGURA 79 – Fotograma de “Parque oeste” (Fabiana Assis, 2018)

Nos fotogramas acima (FIG. 78 – 79), em planos semelhantes temos dois projetos distintos de cidade, separados por um espaço de treze anos. Podemos notar pelas edificações de cada um deles duas formas distintas de se relacionar com o espaço urbano. O primeiro (FIG. 78) pautado no valor de uso do solo, utilizando a terra na constituição de um território, base para seguir-se na luta pela obtenção de liberdade, autonomia e soberania. O segundo (FIG. 79) traz um projeto capitalista de utilização do espaço urbano na multiplicação do capital privado. A organização da cidade de Goiânia continua a seguir o modelo excludente previsto em sua construção durante o Estado Novo de Vargas – a cidade e seus serviços pensadas para a burguesia e a população pobre habitando as periferias. Desde 1933 essa camada da população já se organizava em ligas e associações para realizar a autoconstrução em terrenos públicos ou privados (HAHNEMANN; FREITAS, 2005).

O curta “Real Conquista” (Fabiana Assis, 2017) pode ser considerado um estudo para o longa-metragem “Parque Oeste” (Fabiana Assis, 2018). A montagem do longa absorve as várias temporalidades envolvidas no processo desta ocupação. Para citar algumas: o despejo abrupto, os meses de moradia num ginásio após o massacre, a reorganização, a permanência na luta e os resultados positivos. A obra dignamente expõe

a dureza da vida de quem se opõe ao Estado e a compartilha. Fornece um registro do poder exercido pelo Estado-capital sobre as vidas dos ocupantes e a intensidade do mesmo se abatendo sobre os corpos. Não houve clemência.

A estratégia dos ocupantes após o massacre foi a de permanecerem juntos. O governo tentou formas de separar os moradores, oferecendo uma bolsa-aluguel por exemplo, o que resultaria na dispersão e e possível desarticulação da luta. “Fizemos a proposta do acampamento, era uma forma de ficarmos todos juntos, fazendo a luta juntos”, relembra Eronilde. Podemos perceber a importância de se traçar estratégias corretas para manter o movimento atuante. Os ocupantes despejados optaram por seguir para um acampamento, de onde continuaram a luta, ainda mais motivados em cumprir seus objetivos, em memória dos que desapareceram ou tombaram assassinados.

Eronilde guarda vários recortes de jornal sobre todas as etapas do movimento. Ela fala de planos para a criação de um memorial e um instituto chamado “memória e resistência”. Ressalta que nenhum policial foi punido pelas mortes, entretanto lideranças foram julgadas e condenadas. O trabalho de Eronilde e outras militantes desdobra-se, após a obtenção das moradias definitivas, também na atuação contra a opressão estatal através do Comitê Goiano pelo Fim da Violência Policial e também em um trabalho local com os moradores de preservação da memória das origens do bairro, dos que foram agredidos ou mortos e da luta como um todo. Essa última ação foi necessária, segundo Eronilde, porque antigas lideranças foram cooptadas pelo poder do Estado-capital e se empenham em reinventar a história do Parque Oeste e do Real Conquista, tentando eliminar a verdadeira trajetória do movimento. O projeto inicial do bairro Real Conquista previa que as avenidas principais nome dos companheiros mortos, mas foi alterado pelo poder público da cidade, numa das ações de apagamento.

Várias das viaturas policiais empenhadas no despejo da ocupação passaram pela estátua do bandeirante Anhanguera, em avenida homônima, na capital goiana. Tanto o bandeirante quanto os policiais se deslocam pela busca e garantia das riquezas. Antes pelo ouro a ser garimpado das terras e rios. Agora pela garantia da propriedade da terra em si. Ao lado da estátua de bronze de três metros e meio correram as viaturas que carregam os representantes do Estado que foram desalojar centenas de famílias e matar alguns de seus membros. Assim como nos países africanos que conservam estátuas e monumentos coloniais mesmo após a independência (MBEMBE 2014), as estátuas dos

colonizadores estão erguidas pelo território brasileiro. Sobre estátuas e monumentos coloniais, Mbembe afirma que

estes vestígios do potentado são os sinais da luta física e simbólica que esta forma de poder se obrigou a infligir ao colonizado. É sabido que, para ser duradoura, qualquer dominação se inscreve não apenas no corpo dos seus submissos, mas também deixará marcas no espaço que eles habitam, assim como traços indelévels no seu imaginário. (2014, p. 218)

Para Mbembe (2014), essas marcas no espaço do colonizado têm como objetivo a manutenção de uma apatia e uma incapacidade de reflexão, numa rede de submissão que alcança o inconsciente. Pela via institucional há tentativas contracolonizadoras de reorganização do espaço, dos monumentos e das toponímias, como a criação de algumas leis no Brasil que possibilitam renomear escolas, avenidas e viadutos que tinham nomes de militares da ditadura, por exemplo. O despertar do transe por vezes deixa marcas nos monumentos, como nesta mesma estátua de Anhanguera, que recebeu as inscrições como “genocida” e “quilombo resiste” nas faces de seu pedestal (FIG. 80). Ações simbólicas ocorrem desde o período escravocrata, quando indígenas e negros quilombolas se reuniam para queimar forcas (MOURA, 1988).



FIGURA 80 – Imagem da estátua de Anhanguera em Goiânia – GO.
Fonte: GoogleMaps. Acesso em 20 mar. 2019.



FIGURA 81 – Imagem do pedestal da estátua de Anhangüera em Goiânia – GO.
Fonte: GoogleMaps. Acesso em 20 mar. 2019.

Eronilde conseguiu, via câmara municipal, que duas praças ainda em fase de projeto recebessem então o nome dos assassinados. O residencial Real Conquista, bairro criado para abrigar os moradores despejados, tem como via principal a avenida Real Conquista (FIG. 82). E uma outra praça com o nome de Brad Wil, video-ativista que dentre outras coisas filmou o despejo e foi morto anos depois enquanto filmava a Revolta em Oaxaca, México.



FIGURA 82 – Fotografia de satélite da avenida Real Conquista em Goiânia – GO.
Fonte: GoogleMaps. Acesso em 20 mar. 2019.

marreta. O restante do grupo se aproxima, cruzando o primeiro portão de ferro que dá acesso ao edifício prestes a ser ocupado.

Em seguida o filme partilha uma série de entrevistas curtas com moradores das ocupações Manoel Congo, Zumbi dos Palmares, Chiquinha Gonzaga e Quilombo das guerreiras. Convém destacar que podemos notar nos depoimentos destes moradores uma leitura aguçada do contexto social, econômico e histórico que conduz ao ato de ocupar. Apontam o vínculo entre a situação de pobreza de grande parte da população e o fato de serem descendentes de escravizados. Afirmam que a expropriação da força de trabalho de seus ascendentes garante-lhes o direito à uma restituição, que pode ser cobrada através das ocupações de imóveis de propriedade dos descendentes dos colonizadores. Um dos moradores afirma que ocupar é uma medida de preservação da vida dos ocupantes, uma vez que as ruas de um país racista como o Brasil oferece risco de morte para negros e indígenas e menciona o assassinato do pataxó-hã-hã-hãe Galdino Jesus dos Santos em Brasília²⁷⁸.

Uma senhora faz uma potente síntese do modelo fundiário e sua relação com o sistema capitalista. Na sua concepção, embora possamos ver os pobres descendo a favela para ir trabalhar na casa dos ricos, essa é a única relação permitida, através da exploração de classes. E a classe pobre é explorada de todas as formas possíveis, sendo a relação com a moradia, mais uma delas, na medida em que toda estrutura legal existe em função da garantia da propriedade privada e do estímulo à construção civil, que se utiliza da especulação imobiliária para o aumento dos rendimentos. Os pobres moram aonde o capital permite que morem.

278 Sobre o assassinato de indígenas em cidades ver também o documentário “Naô Xohã” (Angohó Pataxó, Luís Oliveira, Jéssica Dionisio, 2019), que acompanha duas lideranças indígenas na cidade Belo Horizonte na busca pela verdade do assassinato de seu tio, Genilson. Impedidos de construir seu bem viver na cidade por diversos ataques do estado e dos cidadãos, fundam uma aldeia nas margens do rio Paraopeba, que acaba por ser afetado pela ruína de uma barragem de rejeitos de mineração.



FIGURA 84 – Fotograma de “Atrás da porta” (Vladimir Seixas, 2010)

Após uma rodada de depoimentos com moradores destas ocupações, o filme apresenta uma situação de conflito na qual um grupo está prestes a ser despejado de um imóvel. Era um despejo negociado, o grupo pretendia sair, porém desiste quando percebe que o caminhão enviado pela prefeitura para levar os pertences era um caminhão de lixo da Companhia Municipal de Limpeza Urbana (Comlurb). Diante do escárnio flagrante, os ocupantes se revoltam e decidem seguir na resistência. Um dos militantes sobe no caminhão e realiza um discurso, bastante injuriado, conclamando os companheiros a não aceitarem o despejo daquela forma. Um levante dentro do levante.

Toda ocupação é um levante que surge a partir de percepções pessoais de chegada ao limite do insuportável e se convertem numa ação coletiva. A indignação, a raiva e o ódio se propagam entre as pessoas e se convertem em matéria de coragem, propulsora de um movimento.

O levante é um pôr-se de pé, junto a outros contra uma forma de poder, é se mostrar e se fazer ouvir em situações nas quais, justamente, não é permitido se pôr de pé, se mostrar e se fazer ouvir. (...) São pessoas que foram excluídas, negadas, rebaixadas, mas que, a partir de um levante, extraem força umas das outras, da aliança que se originou na recusa comum ao intolerável, aliança que emerge sob a forma de corpo, com uma força política que vem justamente de seu volume crescente. (BUTLER, 2017, p. 25)

No caso da moradia, uma ocupação surge como um levante de corpos que decidem não se sujeitar mais a um regime econômico e político que regula a propriedade e a posse da terra.

O senhor que discursa do caminhão é negro, assim como a maioria dos integrantes desta ocupação (e das ocupações em geral). Os funcionários da Comlurb, assim como a maioria dos policiais ali presente, são negros. Brancos são os agentes públicos encarregados do despejo, alguns repórteres e o defensor público. Repete-se através dos séculos o arranjo social estruturado pela cor da pele. Após uma longa discussão e ameaça de despejo violento com a tropa de choque, o funcionário do governo manda trocar o caminhão, atendendo às exigências.

O grupo sai. Dias depois, por não ter recebido qualquer amparo do governo, resolve instalar-se em um novo prédio e surge a ocupação “Casarão azul”. Uma ocupante declara que certa camada social não interessa nem ao Estado nem ao capital, então a criminalização dos movimentos sociais é uma forma de normatizar a violência e o genocídio. Novamente se instaura uma nova ameaça de despejo, com intenso efetivo policial. O filme evidencia parte da atuação da rede de apoio, fornecendo comida, uma vez que a polícia cercou o prédio impedindo a entrada e saída de pessoas. A rede de apoio também entra com seus corpos fazendo um cordão de isolamento humano num dos momentos críticos quando a ação da polícia é iminente. Sua atuação aguerrida é elogiada pela defensora pública que acompanha o caso. A potência da luta atrai mesmo os que não precisam ocupar e se solidarizam com o movimento.

O filme se aproxima do fim e uma elipse na montagem introduz o quarto final da obra – novamente uma porta está sendo arrombada, porém desta vez pelos policiais (FIG. 85). Na perspectiva de um morador, os pobres botam uma porta abaixo para ocupar, já a polícia o faz para invadir. Uma voz em *off* de uma moradora pede que o cinegrafista “filme tudo, sem perder um ângulo”.

Quando todos os ocupantes, em meio a uma enorme tensão, decidem se reunir em um cômodo no último andar há uma suspensão no espaço-tempo. O grupo acuado, traçando as estratégias de enfrentamento, decidindo o que fazer, se liga a uma cena imaginária de quilombolas acoitados pelos capitães-do-mato, de uma senzala rebelde sendo ameaçada de invasão pelos feitores ou uma aldeia indígena sob ataque. Uma perseguição sem fim, uma paz que não se alcança.



FIGURA 85– Fotogramas de “Atrás da porta” (Vladimir Seixas, 2010)

Ainda na cena do primeiro despejo do filme, um policial negro fala que se lembra de um dos ocupantes. O ocupante diz que “já apanhou dele na Lapa”, lembra de seu rosto e que hoje não vai apanhar dele novamente. Ambos se encontram novamente no despejo do “Casarão Azul”. Um encontro de capitão-do-mato e escravizado rebelde que se repete há mais de quinhentos anos. O senhor está sempre alhures. O capitão-do-mato, o escravizado e nós todos presos numa circular de tempo que precisa ser rompida. É preciso sustar a colonização. A interrupção estatal das tentativas de um povo se constituir e constituir um território precisa ser transformada em um mínimo suporte para o devir-povo. Precisa ser convertida em cotas, em redistribuição da renda e moradia digna e em respeito e ações de combate ao preconceito racial.

Desta vez o Estado logra reaver o imóvel. Resta ao grupo se reorganizar e partir para uma próxima ocupação, seguir tensionando, demandando e empurrando limites. A educação política pela luta novamente surpreende e o nível de politização alcançado pelos militantes é alto e acompanha sua capacidade de resistir. Não há fracassos quando se enfrenta o poder do Estado-capital, mas sim um acúmulo de tentativas, algumas vitórias e, principalmente, o aprendizado da luta, que pode tornar o sucesso uma questão de tempo. O cinema, pelos filmes de ocupações, se dá como um acervo e como um prolongamento do levante, capaz de alçá-lo a outros territórios, a estimular a insurgência alhures. O cinema em si constitui-se como um espaço liso, onde se movimentam infinitamente as máquinas de guerra afro-pindorâmicas. Essas máquinas podem ser acessadas a qualquer momento, a cada nova projeção do filme.

Cada nova ocupação traz consigo o risco de todo levante – ser bem sucedido ou fracassar. O fracasso é sempre em parte, pois há um legado de uma narrativa de resistência a ecoar. Sobre a permanência atemporal desses acontecimentos, Butler afirma que

um levante emblemático pode se transportar para outro território e outro tempo, ou se reproduzir no mesmo lugar e tomar sua vez num processo em curso. (...) É claro que eventualmente levantes podem acontecer e serem rapidamente apagados da história. Com isso, a teia de citações chega ao fim, e a tarefa política consiste, então, na luta contra o esquecimento. (...) Um levante sempre cita um outro e é animado por imagens e narrativas do anterior. (2017, p. 31)

A ocupação “Casarão Azul” está presente na história dos levantes brasileiros por moradia e isto poder algum poderá reverter. Seus participantes provavelmente se organizaram em outras ocupações. De toda forma já se converteram em imagem, seus corpos integram a cinematografia nacional da rebeldia e da arte de se insurgir.

4.5.4 – “Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados” (Cristiano Araújo et. al, 2018)

Nesses 519 anos de Brasil após o início da invasão portuguesa, a noite sempre foi jirau da insurgência. Sempre acomodou os sonhos de liberdade e acobertou os passos daqueles que caminham na direção desta. “Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados” (Araújo et. al, 2018) é um filme sobre essa larga noite.

Três movimentos distintos de se ocupar a terra em três noites diferentes dispostos como se fossem uma só. Ao final do filme um letreiro traz a informação de que se trata das imagens do início das ocupações Manoel Aleixo, de 2016, Temer jamais, de 2017 – ambas despejadas violentamente e sem mandato judicial, e da ocupação Paulo Freire, de 2015. Esta última consolidada e morada de duzentas famílias.

Um filme-alento, de como a imagem pode confrontar o desgosto. De como a imagem pode ir ao campo de batalha, com sutileza, registrar a essência de quem nela está representado e de quem também a produziu. Tais sujeitos vão se transformando em imagens capazes de narrar mais que o acontecimento, narram a própria história.

A centelha da produção do filme foi um ato de extrema violência estatal cometida contra uma jovem de 14 anos durante um despejo da ocupação Mario Aleixo, em Minas Gerais. Baleada no rosto por um policial, perdeu seis dentes e sofreu hemorragia por rompimento da artéria facial. Há o registro em vídeo²⁷⁹. Diante desta tentativa de assassinato, do poder desproporcional contra o qual lutam e o abatimento moral diante da quase impossibilidade de reação, “Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados” (Aiano Benfica et. al, 2018) é uma afirmação de resistência e do sacrifício da insurgência. Uma afirmação ao próprio movimento, que segundo Vieira²⁸⁰, é uma forma de seus integrantes se verem dentro do espaço cinematográfico e de proclamação do cinema com um lugar das pessoas pobres. Vieira²⁸¹ percebe que após a exibição e premiação do filme no 51º Festival de Brasília, a opinião midiática sobre as ocupações mudou. Além de tornar-se um filme para os estudos de formação política dos integrantes do movimento. Vieira²⁸² destaca também que várias imagens das ocupações em questão que não foram usadas na edição do filme circularam amplamente pela internet, como denúncia de arbitrariedades cometidas nos despejos, por exemplo. E constituem provas em denúncias formalizadas em instituições do Estado contra a violência do próprio Estado, colaborando com as tentativas de interrupção dessa violência. Percebe-se nitidamente, a partir dos exemplos aqui mencionados, a importância do ato de filmar.

279 Disponível em <<https://www.facebook.com/mlbminas/videos/1204389676336486/>>.

Acesso em 10 jul. 2016

280 Fala de Edinho Vieira, realizador audiovisual, morador de ocupação e integrante do Movimento de Luta dos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), em roda de conversa após exibição do filme no Espaço Cultural Filme de Rua, em 22 de março de 2019 (anotações minhas).

281 Ibid.

282 Ibid.

O título do filme é um trecho do poema palestino “Conte²⁸³” e essa citação é uma menção clara às questões territoriais que se espalham pelo mundo todo, à violência voltada a elas e, principalmente, aos movimentos de reterritorialização e à coragem de resistir.

Conte

Conte-me quem é esse jovem leão
e como ele saltava pelo ar
enquanto o caçavam
de Musrara a Sheikh Jarrah

Conte-me sobre aquele homem magro e bravo
e como um esquadrão inteiro o atacou
no posto de controle de Qalandia
mesmo sem conseguir abatê-lo

Conte-me sobre aquela garota que se manteve firme
enquanto o buldôzer a esmagava
como uma amendoeira em março

Conte isso àqueles
que dizem que fomos derrotados

Lamentavelmente muitas vezes a experiência máxima da luta pode consistir em não esmorecer diante da morte ou de sua ameaça. Mbembe (2018b) utiliza a Palestina como exemplo mais bem sucedido do necropoder, através da conexão de vários elementos do biopoder, da disciplina e da necropolítica. De forma que

a combinação dos três possibilita ao poder colonial a dominação absoluta sobre os habitantes do território ocupado. Populações inteiras são o alvo do soberano. As vilas e cidades sitiadas são cercadas e isoladas do mundo. A vida cotidiana é militarizada. É outorgada liberdade aos comandantes militares locais para usar seus próprios critérios sobre quando e em quem atirar. (MBEMBE, 2018b, p. 48)

A aproximação sutil feita pelo filme ao caso palestino, nomeando-o com um trecho do poema, é uma acertada conexão entre a necropolítica aplicada aquele país e à que se aplica no Brasil em quilombos, aldeias, favelas e ocupações urbanas. Ou seja, ela é

283 Poema de Najwan Darwish. Disponível em <<https://escamandro.wordpress.com/2017/08/09/najwan-darwish-1978-por-thiago-ponce-de-moraes/>>. Acesso em 6 ago. 2019

aplicada em territórios a partir de um recorte primariamente racial e secundariamente econômico.

As imagens e sua produção são um experimento em si e também o registro da experiência. Sujeitos vão com suas câmeras aonde não chegam os repórteres da mídia oligárquica. E, se estes forem, provavelmente serão censurados, editados ou ignorados pela editoria do veículo. Talvez despedidos. Já os que filmam ao lado dos ocupantes, esses não têm patrões. É o trabalho de uma multidão, um trabalho livre em prol do bem comum.

São as imagens de uma comunidade em constituição, em marcha por um território. Imagens que permanecerão, quando muito se combate e não se pode ao menos garantir a própria vida dos protagonistas ao longo da batalha. A larga noite consubstancia os corpos que lutam ao longo de séculos. Corpos em revolução permanente através de gerações. Nesta longa noite presta-se o tributo a todos os que permitiram através de suas existências que as cercas daqueles terrenos do filme fossem rompidas, que o cavador e a alavanca furassem a terra e a enxada aprumasse o solo para a barraca do acampamento da primeira noite no novo território. Sim, de fato as três noites do filme são uma só.

Na cidade ultra iluminada de onde quase não são vistas as estrelas, um trecho noite ainda escapa ao brilho urbano. Corpos dispostos a um desvio planejado adentram uma área de sombra na cartografia citadina. Some-se naquela noite, longe da luz artificial. Dalí de dentro dos terrenos ocupados não se ofuscam os pontos de luz de cada lanterna dos futuros moradores. Nos próximos dias haverá a incerteza da permanência na terra nova, porém maior ainda a convicção do levantar-se – mais a favor da vida do que contra alguma outra coisa desimportante. As luzes ali piscando diante de nossos olhos, em lampejos de história se fazendo em imagens, cuja existência torna-se possível a partir do agir.

O plano do filme do qual foram extraídos os fotogramas abaixo (FIG. 86) nos remete a seres humanos transformados em vaga-lumes, resistindo contra a ofuscação das luzes do não (DIDI-HUBERMAN, 2011). Pessoas em busca de sua liberdade, da conquista de seu território, conscientes da escolha de uma alternativa frente a um sistema que nega opções. O plano em questão traz-nos luzes maiores que conseguimos ver com nitidez nos fotogramas e na tela de um cinema. Podemos assistir ao movimento delas no terço superior do quadro. Logo acima delas, as luzes da cidade, um pouco menores,

amarelas e estáticas, quase se misturam às luzes azuis e dinâmicas dos ocupantes. Imagens que nos chegam como lampejos de não-resignação e seguem compartilhando uma possibilidade de retomada da autonomia para todos que dela estavam desacreditados.



FIGURA 86 – Fotogramas de “Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados” (Cristiano Araújo et. al, 2018)

4.5.5 – “À margem do concreto” (Evaldo Mocarzel, 2006)

Um período de moradia em cortiços paulistas é algo comum a diversos participantes de ocupações entrevistados em diferentes filmes. Uma das lideranças de ocupação em “À margem do concreto” (Evaldo Mocarzel, 2006) viveu a vida inteira em cortiços e os compara às prisões. Uma outra personagem mora em um cortiço com o marido e o filho, se queixa da higiene, da ausência de segurança, do banheiro embolorado e da existência de apenas uma pia na qual lava-se roupa, escova-se dentes e prepara-se alimentos. Por esses motivos a família passou a frequentar as reuniões do movimento por moradia. O cortiço integra as engrenagens degeneradas da exploração

capitalista no setor da moradia urbana e o nível de degradação da vida nesses locais é um estímulo para a busca de uma alternativa. Então as ocupações surgem como um alento aos que se vêem condicionados a morarem em tais locais. Morar nas ruas se torna o último estágio da predação social do espiral da exploração capitalista e é este o destino quando até um cortiço apresenta um preço pelo o qual não se pode pagar.

Uma das lideranças relata sua história ao longo do filme e compartilha um sentimento sobre sua atuação política: “A emoção é de você poder fazer aquela luta de classes. De dizer assim, você é pobre, mas acorde, vá a luta, que o teu direito tem que ser garantido também igual”. É inegável a importância da formação de base, característica dos movimentos por moradia. Fato que pode ser constatado também nos movimentos por reforma agrária, atingidos por barragens e mineradoras, dentre outras. A formação política fornece ao indivíduo a capacidade de nomear as suas inquietações, os traumas e a opressão. Provê as bases que organizam o pensamento do explorado e permite que ele elabore na linguagem os abusos aos quais ele é submetido. Guarnece os que estão em movimento com um aparato teórico que subsidia e fortalece a luta, dando o entendimento econômico, político, histórico e social à necessidade material sentida. Torna possível a compreensão do desespero e a ação em prol da reversão da pobreza.

Gegê, participante do movimento, afirma que “quem fez minha cabeça foi a miséria. Quando eu vi meu pai perdendo sua lavoura, um fazendeiro despejando-o e colocando gado em sua lavoura, eu comecei a perceber (...)”. As lutas sociais são a confluência de sujeitos que de diferentes maneiras foram submetidos à opressão e estão em processo de libertação. Aqueles que mapeiam o território urbano em busca dos espaços vazios realizam seus movimentos a partir de uma complexa articulação que envolve o estudo das leis, a mobilização de base, a alegria, a construção de uma comunidade e o cuidado com o outro. Evitam o confronto com o Estado, mas também dele não se furtam. A penúria da vida acaba muitas vezes por tornar-lhes o medo supérfluo e isso desemboca na retomada da própria vida, em ato de dar-lhe uma destinação.

Uma das lideranças conta no filme que em 1991 participou de um encontro de movimentos por moradia em Buenos Aires, Argentina. Sentiu-se motivada a comparecer devido ao grande número de prédios ocupados existentes na capital do país. Ela viajou com o objetivo de conhecer as ocupações e trouxe de lá um modelo de organização que

divide os integrantes do movimento em diversas comissões: de novas ocupações, de infra-estrutura, de segurança, de limpeza, etc. O cinema das ocupações não deixa de ter uma função didático-política semelhante na medida em que também auxilia a circulação e compartilhamento das experiências entre ocupações, sendo comum a realização de sessões de filmes sobre ocupações nas próprias ocupações. Além de propiciar para outros públicos uma visão intrínseca do movimento.

“À margem do concreto” (Evaldo Mocarzel, 2006) encerra-se com uma grande ocupação de um prédio do INSS vazio no centro de São Paulo, frustrada pela chegada da polícia quando os ocupantes já se encontravam no interior do edifício.



FIGURA 87 – Fotogramas de “À margem do concreto” (Evaldo Mocarzel, 2006)

Mais uma vez presenciamos a caçada humana, com sujeitos dispostos a atualizar a função de capitão-do-mato, encurralar pessoas aquilombadas e aplicar sobre elas a parcela possível da violência institucionalizada, que tem como última instância a morte. Temporariamente aprisionados no edifício, com o batalhão vigiando a porta, como podemos ver nos fotogramas (FIG. 87). “Hoje não deu certo, mas você pode ter certeza que nós vamos voltar pra cá novamente”, diz um dos ocupantes ao sair. A persistência é uma característica marcante dos movimentos de ocupação.

4.5.6 – “Brasília, contradições de uma cidade” (Joaquim Pedro Costa, 1968) e “A cidade é uma só?” (Adirley Queirós, 2011)

O filme “Brasília, contradições de uma cidade” (Joaquim Pedro Costa, 1968) capta parte das dinâmicas territoriais da nova capital brasileira. Aos operários vindo principalmente do nordeste do país para construir os prédios das repartições públicas e moradias foram destinadas habitações bem distantes do plano piloto. As regiões administrativas (antes chamadas de cidades-satélites) surgiram através de programas habitacionais do governo ou por loteamentos da iniciativa privada.

O filme se inicia com uma apresentação do Plano Piloto, seis anos após a inauguração da cidade, com muitos prédios ainda por fazer, com o Teatro Nacional ainda não inaugurado e a catedral da cidade apenas em sua estrutura. No rol dos entrevistados estão colaboradores próximos da equipe de planejamento e execução das obras da cidade, familiares de funcionários públicos e pessoas de baixa renda. A direção do filme opta por realizar essas entrevistas dentro dos imóveis, o que registra e nos fornece a possibilidade de constatar que o tamanho e o conforto das habitações varia drasticamente de acordo com a posição social e econômica do entrevistado. Planos em movimento da cidade descrevem as super-quadras familiares, onde as famílias ainda sem opção de lazer, têm ao menos com o que se contentar – o conforto das habitações, enquanto aguardam que o setor de entretenimento fique pronto.

Então o filme inaugura um segundo momento, se afastando do centro, mostrando o movimento diário de parte da população rumo à periferia, com as grandes filas de pessoas aguardando na rodoviária o transporte público para as cidades do entorno. Contrasta a imagem da rodoviária abarrotada de indivíduos com as cenas do plano e suas

ruas e avenidas ocupadas por automóveis e praticamente sem pedestres. Então todas as pessoas que aguardam os ônibus passaram o dia trabalhando em comércios, escritórios, repartições e domicílios. E agora no fim da tarde retornam aos seus longínquos lares, deixando o Plano exclusivamente para seus moradores.

O filme se aproxima dos subúrbios de Brasília a partir de uma grande feira a céu aberto, por onde expõem, compram e passam muitas pessoas. A feira (FIG. 88) como um desvio ao planejamento urbanístico da capital e uma reconstituição de modos de vida dos locais de origem dos operários, através das formas de comércio, dos produtos expostos e da convivência social. Semelhante às grandes feiras nordestinas (FIG. 89), como a retratada no documentário “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960), onde as mulheres quilombolas do sertão vendiam sua produção cerâmica. Uma possibilidade de reorganização do espaço e uma forma ativa de participar da vida urbana, ainda que nos arredores da cidade que construíam.



FIGURA 88 – Fotograma de “Brasília, contradições de uma cidade” (Joaquim Pedro Costa, 1968)



FIGURA 89 – Fotograma de “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960)

A análise dos filmes sobre questões fundiárias urbanas de períodos variados nos permite notar que a forma estatal de lidar com a questão habitacional persiste no descaso com os sujeitos e seus bens, assim como suas próprias vidas. A exposição à morte promovida pelo Estado àqueles que ousam desafiar os dogmas da propriedade privada se dá de variadas formas em substituição ao assassinato. Em um despejo relatado no filme por um trabalhador, não satisfeitos em retirar-lhes a terra, os policiais privaram também as famílias de suas criações (porcos e galinhas), como também roubaram o alimento de sua subsistência – feijão puro. Constatemos nas palavras do próprio senhor que se abriga desolado em um ponto de ônibus (Fig. 90), com sua família e seus parques pertences, e afirma que

o que aconteceu com nós, foi que entramos numa fazenda para trabalhar, adquirimos o direito de um cara. Daí apareceram uns camaradas lá dizendo que eram os donos, arrumaram um rolo e requereu o despejo. Diz eles que é polícia de Goiânia. Chegaram lá dando ordem de prisão, com metralhadora. Deu ordem de prisão e nós ficou quietinho. Deu busca ni nós, algemou nós. Tomou tudo que nós tinha, porco, galinha (ficou muita galinha lá), animal, feijão, que nós tava comendo lá puro feijão. Trabalhando na roça, comendo puro feijão bebido. Eles tomou feijão, carregou. Polícia de Goiânia pegou feijão, carregou. Nós tá sem saber o que fazer da vida, nós não tem o que fazer²⁸⁴.

284 *Ibid.*

Da cena no ponto de ônibus cheio de pessoas desalojadas, o filme se encaminha para seu encerramento. O próximo plano é na estrada e nos apresenta uma visão frontal de um ônibus em movimento, fazendo o percurso Recife-Brasília. Em seu interior vários trabalhadores, com ou sem família, migram rumo a um sonho de cidade. Apesar do ritmo das obras ter diminuído após a inauguração da cidade, continuam a chegar. O filme se encerra e de certa forma podemos imaginar o ciclo ligado à moradia pelo qual os que estão prestes a chegar na cidade irão atravessar.

Após a maior parte da nova capital estar concluída, os operários se tornam um excedente. Necessitam desbravar territórios vazios nas bordas da cidade ou povoar os conjuntos habitacionais construídos pelo governo nas cidades-satélites. Uma moradora de uma área auto-construída narra em depoimento no filme a forma da chegada dos novos habitantes, trazidos pelo poder público.

Teve pessoas, da pouca coisa que tinha como pobre, deles chegarem aqui meterem naquele caminhão chamado... basculante. E quando chegavam aqui eles viravam o basculante, eu acho que até criança se tivesse dentro era despejada. Despejava tudo, era madeira, com os móveis, com tudo. Pessoas que ficaram com tudo escangalhado. Os nossos braços que foi que teve que derrubar essa mata, fizemos fogo, faziam fogueiras aqui para conseguir armar os barracos. Ficou pessoas aqui no relento. Uma época de frio, que morreu crianças aqui de frio e morreu adulto também²⁸⁵.

Percebemos através das imagens contemporâneas que a violência empregada contra a população de ocupações em Brasília décadas atrás continua a mesma. O Estado-capital não poupa nem crianças. Como exposto antes neste capítulo, elas são uma presença constante nas ocupações, por se tratar obviamente de uma luta familiar. Executivos não levam seus filhos às reuniões de negócios. Acionistas não levam os seus aos pregões da bolsa. Não se sai de casa com os filhos para especular. Nas ocupações, pelo contrário, estão juntos pais, mães e filhos na luta cotidiana por necessidade da busca de uma morada. A presença das crianças nas ocupações é um fato que deixa claro que trata-se de uma luta pela vida e não de uma mera opção.

No fotograma selecionado (FIG. 90), crianças se reúnem em torno do adulto que está sendo entrevistado pela equipe do filme. Podemos notar que a maioria delas está descalça. Nas fotografias do século XIX estar calçado ou não era um dos fatores que

285 Trecho transcrito do filme "Brasília, contradições de uma cidade" (Joaquim Pedro Costa, 1968).

diferenciava homens livres de escravizados (ERMAKOFF, 2004). Persistem os traços da fabricação da miserabilidade ao longo dos séculos.

Na imagem seguinte (FIG. 91), uma criança trabalha os materiais do que foi provavelmente o barraco onde morava com sua família na vila do IAPI. Desmontado, este foi trazido em caminhões e despejado sobre o cerrado em local sem a infraestrutura prometida. A cena nos aproxima da presença das crianças no cotidiano das ocupações, assim como reforça a constância da violência estatal com a população pobre do país. Em seguida temos a imagem (FIG. 92) de crianças no Morro do Urubu, a vila do IAPI, à época com cerca de 82.000 habitantes.



FIGURA 90 – Fotograma de “Brasília, contradições de uma cidade” (Joaquim Pedro Costa, 1968)



FIGURA 91 – Menino e construção de barraco (transferido com materiais da antiga favela do IAPI) 1971
Fonte: PAVIANI, 2006



FIGURA 92 – Crianças no "Morro do Urubu" - Vila do IAPI, Núcleo Bandeirante - junho de 1971
Fonte: PAVIANI, 2006

O longa “A cidade é uma só?” (Adirley Queirós, 2011) retoma as relações de poder presentes nas questões habitacionais do Distrito Federal. A Vila do IAPI era considerada pela administração pública como um grande problema a ser solucionado. De acordo com a discurso oficial, os moradores precisavam ser remanejados pois habitavam um local sem estrutura. A mudança propiciaria qualidade de vida e acesso aos serviços urbanos básicos. A desconstrução do discurso governamental a partir da inserção de peças publicitárias audiovisuais e de rádio sobre a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI) é uma das estratégias de montagem de “A cidade é uma só?” (Adirley Queirós, 2011).

O filme possui três personagens principais, ambos moradores da Ceilândia. Zé Bigode é um deles. Corretor de imóveis, percorre o espaço urbano em busca de lotes e oportunidades de negócios nas regiões administrativas no entorno do Plano Piloto.

Zé Bigode é cunhado de Dildu, candidato a deputado distrital, que desempenha uma campanha com poucos recursos, nos horários livres em que não está trabalhando como faxineiro na cidade de Brasília. Seu dia-a-dia é marcado por longos deslocamentos entre casa e trabalho, um problema comum a todos moradores das cercanias de Brasília que trabalham na capital. E na Ceilândia estão sua namorada, seus amigos e a produtora que assessora sua campanha – cujas propostas incluem jornada de trabalho de seis horas; cinema a um real na praça; escola pública de qualidade para que os moradores da periferia possam concorrer aos empregos públicos e uma indenização aos moradores da Ceilândia, que vítimas de uma propaganda enganosa foram ali largados.

A terceira personagem é Nancy, moradora da Ceilândia desde a infância. Como cantora, apresenta-nos os desalentos da vida de quem tinha desejos e expectativas de residir no Plano Piloto, mas teve os sonhos interrompidos. Sua canção revela uma relação do sujeito economicamente desfavorecido com a capital e seu entorno, principalmente no que tange a moradia:

Eu tinha plano de morar no Plano, de estudar no Plano.
Oh meu grande mano, vê que ledô engano, não deu mais pra segurar. (...)
Que vida malvada, que vida arredia.
Passados os anos, tantas lutas, tantos planos,
Jogaram meus planos na periferia²⁸⁶.

Nancy concentra o eixo documental do filme híbrido de documentário e ficção, além de compartilhar suas lembranças do período em que era criança e residia na Vila do IAPI. Percorre acervos de Brasília em busca de registros da época em que os moradores foram despejados. Uma das peças de propaganda governamental para estimular os moradores a deixarem a Vila do IAPI pacificamente foi um coral infantil formado por crianças da própria vila (FIG. 93), recrutadas em escolas públicas. O filme regrava a música publicitária, a partir dos versos contidos na memória de Nancy e sob sua regência.

286 “A cidade é uma só?” (Adirley Queirós, 2011)



FIGURA 93 – Fotograma de “A cidade é uma só?” (Adirley Queirós, 2011)

O *jingle* pregava uma unidade imaginária e forçada na cidade, quando de fato atendia a uma função segregadora, como podemos notar em sua letra:

Vamos sair da invasão
A cidade é uma só
Você que tem um bom lugar pra morar
Nos dê a mão ajude a construir nosso lar
Para que possamos dizer juntos
A cidade é uma só
Você, você, você
Você vai participar
Porque, porque, porque
A cidade é uma só²⁸⁷

Nancy define como um choque a chegada na nova terra, que não guardava qualquer correspondência com as promessas oficiais de um local adequado e com toda infraestrutura necessária. Ela recorda que, quando criança, se sentia lisonjeada em poder contribuir com a gravação do *jingle* parte da campanha, que fizeram-na acreditar ser importante para Brasília, para os moradores e para uma cidade melhor. Inclusive as crianças participavam cantando ao vivo nas caravanas do governo que arrecadavam alimentos e outras doações nas quadras do Plano Piloto.

287 *Ibid.*

Sua memória guarda um afeto pela Vila do IAPI, onde se sentia feliz e acreditava no discurso institucional de que o lugar para onde iriam seria melhor e descente, segundo ela um termo muito usado na época. E agora adulta, se mostra incrédula com a violência simbólica e o escárnio com o qual o Estado levou adiante a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), cujas iniciais deram origem ao nome da nova região administrativa onde os trabalhadores, nomeados como invasores pelo poder, iriam compulsoriamente habitar – Ceilândia.

4.5.7 – “Leva” (Juliana Vicente e Luiza Marques, 2010)

O documentário “Leva” (Juliana Vicente e Luiza Marques, 2010) opta por uma montagem focada nas coordenadoras e coordenadores de ocupações. A entrada de todos eles no movimento tem como principal mote a falta de condições financeiras para arcar com um aluguel. As personagens em geral afirmam que não cogitavam inicialmente fazer parte da organização. Mas a própria dinâmica de autoconstrução do movimento, somada à formação política constante, faz com que lideranças despontem entre os ocupantes.

Uma personagem conta que foi visitar a mãe na ocupação Mauá, na cidade de São Paulo, quando detalharam-lhe as características do movimento autônomo por moradia. Ela se interessou, ingressou nas atividades de conquista de moradia popular e não imaginava que seria uma das coordenadoras, queria apenas fazer parte da luta. Algo semelhante se passou com Nete, que após ter morado em vários cortiços, sem mais condições para pagá-los, foi habitar o viaduto Glicério, tornando-se morada de rua.

A tomada de consciência da opressão e desenvolvimento da capacidade de se insurgir contra ela são elementos que sempre foram desestimulados pelo Estado através de estratagemas diversos. Como exemplo, podemos citar as versões oficiosas da história das rebeliões e revoluções populares, como bem destacou Moura (1988), como possível forma de não estimular futuras insurgências. O poder sempre se incumbiu de atribuir às revoltas raciais e de classe um caráter meramente de inadaptabilidade cultural e ou religiosa. Tratou de classificá-las como uma simples resposta da população afro-ameríndia às diferenças culturais em relação aos portugueses e não uma rebelião contra a sociedade patriarcal e escravocrata. Essa parcialmente bem sucedida narrativa da história brasileira carece de constante revisão e reescrita e as ocupações urbanas têm participado deste processo.

Nos primeiros dias da ocupação Mauá foi instalada uma cozinha comunitária que fornecia alimentação aos novos moradores. Passado um tempo, a coordenação avisou que a cozinha seria desativada. Porém, Nete contava com a cozinha para a alimentação de seus filhos e iniciou junto com colegas a coleta de doação de alimentos, o que permitiu a continuidade da produção coletiva de refeições. Por ter liderado essa iniciativa, ela foi convidada a participar de uma reunião de coordenação e se torna com o tempo uma figura chave na organização do movimento. Um colega de movimento e moradia faz um relato sobre a coordenadora – “o nosso povo tem mais de 500 anos que é escravo. Então eles não podem ver um de nós chegando e falando mais bonito que eles, que eles começam a tremer. Então a Nete ela arreventa tudo isso aí. (...) Quando eu estou na luta com ela eu fico forte”. O filme nos permite conhecer parte do processo de formação política de Nete, após sua entrada no movimento. A necessidade faz com que as pessoas se insurjam pela vida e atuem na produção de jurisprudência. Há um conflito legal entre o direito à propriedade privada e a função social da propriedade e normalmente num tribunal prevalece o primeiro. Porém os que participam do movimento aderem a um nomadismo que lhes permite viver de forma mais digna, ao menos enquanto durar a ocupação.

Um senhor relata que a luta tornou-se o motivo principal de sua vida. Embora por duas ocasiões tenha obtido o direito de se mudar para um apartamento de moradia popular, pois chegara sua vez na fila dos cadastrados, passou a oportunidade para os próximos da lista. Ele pressupõe que caso se mudasse para um imóvel próprio, isto abrandaria seu desejo de batalhar e colaborar com a construção coletiva dos direitos. E afirma que seguirá lutando, quando não por moradia, por saúde, educação e outras demandas. Novamente o documentário nos fornece acesso ao pensamento político dos membros do movimento e a influência que o ato de ocupar exerce sobre suas vidas. De forma que podemos notar o quanto uma ocupação propicia uma vivência democrática de mobilização de sujeitos na produção de direitos.

Atravessa o discurso das personagens a importância da localização central da ocupação. Uma vez que o centro de São Paulo já possui diversos equipamentos públicos e que isso reduz o custo da implantação da moradia popular. A consciência da importância da localização se relaciona diretamente com a produção de um espaço

urbano que privilegia classes sociais mais abastadas, facilitando seu acesso a saúde, cultura, trabalho e lazer.

Um morador explica que quando chegaram ao prédio, este se encontrava em estado de abandono absoluto e eles sim são os verdadeiros revitalizadores de espaços, com cunho social, diferentemente das revitalizações do Estado-capital, que muitas vezes atendem a interesses de especuladores e do mercado.

Os últimos sete minutos do média-metragem trazem a preparação final para uma nova ocupação. Nete discursa de um palanque no pátio da ocupação Mauá, lembrando os detalhes da ação que se aproxima (FIG. 94). Ela ressalta a importância de todos participarem dos protestos dos próximos dois dias na Câmara Municipal, mesmo que tenham que faltar ao trabalho, pois as duas coisas andam juntas: um trabalho digno e luta por moradia. Nessa cena, para além das outras de entrevistas, podemos perceber claramente os atributos de liderança de Nete e a assertividade com a qual prepara-se com o grupo para a nova ocupação. Ou para a festa, no jargão dos militantes.

Aqui notamos um poder que muitos dos que se iniciam num movimento social descobrem que possuem e desenvolvem. Antes uma mulher que morava debaixo de um viaduto e era submissa ao marido, de quem apanhava. Agora uma feminista, que a partir das formações políticas através do movimento desenvolveu a consciência que não a permite mais apanhar do marido e aponta o caminho para dezenas de pessoas batalharem por moradia. A tomada de consciência vai além das questões de moradia e as rodas de conversa e formações que ocorrem nas ocupações abrangem diversos aspectos da produção de novas formas de vidas, como o feminismo, a permacultura, a agricultura urbana, dentre outros. Uma ocupação torna-se um ponto aglutinador de diversas potências de lutas. E um campo de formação política contínua, sendo este mais um dos motivos pelos quais elas são combatidas pelo Estado.



FIGURA 94 – Fotograma de “Leva” (Juliana Vicente e Luiza Marques, 2010)

“Quem vai ficar com a gente até o final da luta”? – pergunta Nete e a assembleia toda levanta a mão. “A mão de vocês levantada está registrando o compromisso com a responsabilidade. A luta não é para vocês, é com vocês. Quem não luta”? E o coro responde três vezes, “Está morto”! Seguimos para os últimos minutos do filme, obra que tanto registra a luta, como condensa-a tornando-a compartilhável a partir das imagens, pronta para circular por lugares imprevisíveis e a inflamar o desejo de sublevação.

Um corte seco na sequência da assembleia nos coloca diante da chegada ao novo prédio abandonado a ser ocupado. O cinegrafista corre junto com os homens de frente, que carregam alavancas de ferro e grandes marretas de demolição e com muita energia iniciam o rompimento da parede erguida onde era a porta principal do edifício (FIG. 95). O cinema feito ao lado dos que lutam, capta abalos na certeza da propriedade privada. Há muito concreto e adrenalina, os homens revezam as ferramentas, por trás deles o restante do grupo forma um cordão de isolamento para impedir a visão dos que passam de carro na avenida movimentada e ao mesmo tempo incentivam os companheiros a marretar ainda mais forte e rápido. Instantes nos quais podemos celebrar também as lutas que não nos deixaram imagens, mas que a potência do movimento em favor de uma libertação pulsa nos corpos de hoje. A respiração ofegante destes que agora quebram uma parede para liberar a entrada de um prédio abandonado não diferiria muito da dos que arrebatavam uma porta de senzala, atacavam um grupo de bandeirantes ou aprisionavam e devoravam um bispo.



FIGURA 95 – Fotogramas de “Leva” (Juliana Vicente e Luiza Marques, 2010)

Um grande bloco da parede se solta e já há passagem suficiente. Um recorte de três metros de largura por um metro e meio de altura conduz à nova possível moradia um grande grupo de pessoas, que se afunila para adentrar. Alguns coordenadores pedem calma e a multidão segue entrando, segue vivendo o sonho e a luta da moradia e a independência de pelo menos uma das várias formas de dominação capitalista – a concentração fundiária.

Os filmes de ocupação também nos preparam para um futuro consolidando a memória da insubordinação. Cada cadeado arrombado e parede demolida encontrarão o olhar das gerações futuras e compartilharão a centelha que refaz o instante do ímpeto de coragem e ilumina mais uma vez a noite escura do mundo por onde caminham os que foram subtraídos e se preparam para reaver o temporariamente perdido. Ocupantes refazem um território, ainda que transitório, produzem um tempo de reorganizações, de estabilidade, de sonho, ainda que até o próximo despejo. Até o próximo despejo as crianças poderão viver sua infância. Numa ocupação nunca se deixa de comemorar e sorrir, apesar de tudo. Mais do que descrever um mundo, esses filmes nos ajudam principalmente a construir um.

Os filmes de ocupações urbanas até então aqui analisados nos permitem ter uma visão do movimento ao longo do tempo, das dificuldades impostas pelo Estado-capital e as formas populares de contornar as interdições da posse de uma morada. Ressalto a predominância das vozes dos próprios ocupantes, obviamente os mais aptos a depor sobre as agruras da pobreza, do racismo e da desigualdade social no país, no que toca a habitação. Vozes que relatam as tentativas organizadas para reverter a situação. Pela presença das câmeras dentro das ocupações, acompanhando as assembleias, as entradas nos imóveis e os despejos, percebemos um cinema cúmplice, desejoso de colaborar ativamente com mudanças na sociedade

4.6 – A Izidora e o modelo neoliberal de intervenção urbana

A região da Izidora é a última grande área não urbanizada e ocupa 10 km² na região norte de Belo Horizonte. É em grande parte uma propriedade particular e há

controvérsias em relação à titulação da área²⁸⁸.

O dia 20 de dezembro de 1921 é uma data importante na cronologia do conflito da região da Izidora: é a primeira referência obtida em cartório referente às terras da região. Indica a compra da área por Hugo Werneck, jovem médico recém chegado à Belo Horizonte, depois de uma temporada em Davos, Suíça, onde fora enviado por seu pai, médico da princesa Isabel, para se recuperar de uma tuberculose. Em pesquisa dominial realizada por padre Piggì²⁸⁹, coordenador da Pastoral dos sem-casa e membro do grupo de trabalho da PUC Minas de apoio às Ocupações da Izidora, chegou-se a conclusão de que se tratam de terras devolutas, ou seja, terras que após o fim do regime monárquico e Proclamação da República, foram transferidas da Coroa para a União. Não consta na pesquisa o registro em cartório da doação, venda ou transferência das terras, da prefeitura de Belo Horizonte para Werneck.

Prefeitura, proprietários e construtoras se uniram para executar no local a Operação Urbana Consorciada do Isidoro²⁹⁰, que consiste na construção de vários edifícios de apartamentos para classe média alta. Esse tipo de operação atua em áreas ainda sem construções ou em regiões já construídas de uma cidade, neste caso chamadas de ações de requalificação. São processos que ocorrem em grandes cidades ao redor do mundo de forma muito semelhante, organizando o espaço urbano de forma lucrativa para empresários. Normalmente são empreendimentos comerciais e residenciais para a população mais rica, o que causa gentrificação, obrigando os mais pobres a irem para a periferia e gera protestos de parte da sociedade. Harvey aponta a urbanização forçada como um importante elemento na acumulação capitalista e que ativa a luta de classes, porque “as forças do capital têm de empenhar-se com tenacidade para impor sua vontade em um processo urbano e em populações inteiras que nunca estarão, nem mesmo nas circunstâncias mais favoráveis, sob seu controle total” (2014, p. 209). Por

288 O Ministério Público Estadual promove ação levantando a possibilidade do município de Belo Horizonte ser o proprietário da área e não uma família que afirma deter o registro da área. Para o histórico completo da área da Izidora consultar o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. <http://www.oucibh.indisciplinar.com/>

289 Disponível em <<http://freigilvander.blogspot.com.br/2015/07/padre-piggi-monstra-grilagem-de-terras.html>>. Acesso em 10 jun. 2018

290 A prefeitura refere-se à área por Isidoro. O movimento social contrário à operação, numa reparação feminista, corrigiu para Izidora, em função de mapas antigos da região, onde consta ribeirão da Izidora em homenagem a uma ex-escrava que residiu na região. Ver MORADO, Denise “Housing policies and urban occupations: dissent in the city”. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/cm/v18n35/2236-9996-cm-18-35-0145.pdf>>. Acesso em 15 mai. 2018.

vezes, para se reforçar o controle, até mesmo o exército é utilizado pelo Estado nas remoções. Essa urbanização militarizada é abordada no curta “Vazio do lado de fora” (Eduardo Brandão Pinto, 2017), cuja paisagem sonora usa sons de tanques de guerra substituindo o som dos tratores que demolem casas habitadas para dar espaço construções dos Jogos Olímpicos de 2016, no Rio de Janeiro.

4.6.1 – Junho de 2013: sobre câmeras, cercas, alicates e a formação da Izidora

Havia uma cerca de arame farpado entre a necessidade e a possibilidade de um local digno para morar. Era junho de 2013, manifestações²⁹¹ ocorriam de norte a sul do país, inicialmente contra o aumento das passagens do transporte coletivo em São Paulo. Espalharam-se por várias capitais e cidades menores do Brasil, as pessoas saíram às ruas com as mais variadas reivindicações. No período se realizava a Copa das Confederações, uma espécie de teste da infraestrutura construída ou reforçada para a Copa do Mundo Fifa de 2014. As pessoas iam para as ruas protestar contra os investimentos para o megaevento e exigiam a devida atenção do Estado para a saúde e a educação públicas.

Nas cidades-sedes dos jogos foi imposto o “território Fifa” em um perímetro ao redor do estádio, policiais faziam guarda e só permitiam a passagem daqueles que possuíam ingresso para o jogo, de modo que o direito de ir e vir dos cidadãos fora violado. Uma multidão caminhou nesses dias por uma das avenidas principais de Belo Horizonte que dava acesso ao estádio, obrigando o tráfego de automóveis a seguir por outras vias. Em meio ao fluxo de forças populares pela cidade, inúmeros confrontos com a polícia e morte de pessoas nas ruas, surgiram as ocupações da Izidora: Rosa Leão, Vitória e Esperança.

O déficit habitacional da região metropolitana de Belo Horizonte é de 140 mil moradias²⁹². Esse número é baseado na quantidade de pessoas que habitam moradias

291 As manifestações foram federalizadas por setores da elite brasileira e convertidas de forma tendenciosa pela Rede Globo (e outras empresas da mídia corporativista) em manifestações contra o governo Dilma Roussef, com objetivo de desestabiliza-lo. Maiores detalhes podem ser consultados em: SOUZA, Jessé. *A radiografia do Golpe-Entenda como e porque você foi enganado*. São Paulo: Leya, 2016.

292 Déficit habitacional no Brasil 2015/ Fundação João Pinheiro, Diretoria de Estatística e Informações. - Belo Horizonte : FJP, 2018.

precárias ou rústicas, no adensamento excessivo²⁹³, em casos de coabitação familiar e no alto ônus do aluguel na renda familiar²⁹⁴. Em casos extremos, torna-se inviável arcar com os custos do aluguel. Diante de tais situações limite, há pessoas que optam por ocupar imóveis vazios. Vídeos como o “Por que ocupamos?” (Guilherme Boulos e Mídia Ninja, 2017) apresentam os motivos que levam ao ato de ocupar. A peça analisa os termos ocupar e invadir, que muitas vezes denotam por parte de quem os utiliza posição favorável ou contra essa movimentação social. O número de ocupações em várias capitais e cidades brasileiras aumentou consideravelmente. Em São Paulo, entre 2013 e 2014 foram cerca de 700 novas ocupações (BOULOS, 2015, p. 17). Em Belo Horizonte e arredores, cerca de 12.000 famílias moram em ocupações surgidas entre 2008-13 (MAYER, 2015, p. 233). Governos e empresários fazem pressão contra as ocupações e contam com a mídia corporativa ao seu lado. Há algumas excessões e pode-se citar uma série²⁹⁵ de um canal público de televisão produzida com a intenção de apresentar Izidora sob a perspectiva do direito à cidade.

As políticas públicas para a habitação têm se mostrado insuficientes. Não há no Brasil regulação pública para se evitar a especulação imobiliária e esse fato influencia os preços. O aumento do valor do metro quadrado urbano reflete no valor dos aluguéis, de forma que a tendência é que as pessoas com menor poder aquisitivo se mudem para regiões periféricas, num processo excludente e privatizador – a gentrificação, que torna as áreas centrais acessíveis a uma parcela menor da população. Há pessoas que optam por entrar em processos de resistência a essa expulsão. Dessa forma o número de ocupações em várias capitais e cidades brasileiras aumentou consideravelmente.

Freitas (2015) aponta que o principal programa de moradia do governo federal (2003-11), o Minha casa, minha vida, foi resultado da característica conciliatória adotado pelo ex-presidente Lula, estabeleceu políticas que supostamente agradariam tanto aos empresários, quanto às classes populares. Porém, o que de fato ocorre é a transferência à iniciativa privada dos atributos da gestão habitacional. Movimentos sociais criticam tanto o tamanho e a qualidade de construção dos imóveis, quanto terem sido alijados do

293 Corresponde ao número médio de moradores por dormitório acima de 3 pessoas.

294 Mais de 30% da renda familiar comprometida com aluguel em famílias com renda até 3 salários mínimos (U\$ 865.00 em 2018).

295 Série “Ocupações da Izidora” com dois episódios, produzida pela Rede Minas.

processo de construção da política pública. Alguns acadêmicos fazem a crítica marxista a todo o processo.

O prefeito²⁹⁶ de Belo Horizonte no período apresentou uma leitura sofismática das ocupações da Izidora. Segundo Lacerda²⁹⁷, “trouxeram metade desse pessoal de fora de Belo Horizonte, colocando essas pessoas em condições de vida degradante (...)”. Ele percebia ou desejava apresentar os ocupantes como simples peças de um jogo político de opositores ao seu governo. Noutro momento, afirmou que as ocupações eram coordenadas por grupos políticos radicais que defendem uma moradia conquistada na marra. Alegava que “eles (os moradores) estão orientados por pessoas equivocadas, de profissões religiosas, de gente da universidade, e eu acho que o governo do estado está no caminho certo ao cumprir a reintegração de posse²⁹⁸”.

É uma análise restrita da questão propor que oito mil famílias sejam conduzidas por um eventual líder como um substrato amorfo, ausente de vontade própria. Esse pensamento é quase resto de uma utopia revolucionária do manifesto comunista, onde supostamente os intelectuais de esquerda conduziram as massas à vitória do proletariado. Não, os intelectuais não conduzem e as pessoas não são conduzidas. É um processo dinâmico e os vetores atuam em sentido duplo, como afirmou Freire, “ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão” (2005, p. 58).

Uma das frentes que o ex-prefeito Lacerda trabalhou foi a da criminalização da pobreza. Ainda no seu primeiro mandato, iniciado em 2009, enviou à câmara dos vereadores o PL 728/09, cujo artigo 13 cassava o direito de moradores de ocupações urbanas de se inscreverem no programa Minha casa, minha vida (MCMV). Que objetivamente ia contra a constituição federal, que garante a igualdade de direitos e ao próprio programa MCMV, criado pela lei federal 11.977/09, que garante prioridade aos moradores de assentamentos irregulares. A partir de grande mobilização popular o artigo foi retirado do projeto de lei pela câmara (FREITAS, 2015).

Sim, existem organizações da sociedade civil, como as Brigadas Populares e o coletivo Margarida Alves de advocacia popular, que atuam em conjunto com as

296 Márcio Lacerda, prefeito eleito e reeleito no período de 2009 a 2016.

297 Disponível em <<https://www.ufmg.br/online/radio/arquivos/anexos/M%c1RCIO%20LACERDA%20RESPOSTA%20OCUPA%c7%d5ES.mp3>>. Acesso em 10 jun. 2018.

298 Disponível em <<https://www.otempo.com.br/cidades/acao-pode-barrar-condominios-1.1060883>>. Acesso em 10 jun. 2018.

ocupações. Porém todas as decisões nas ocupações são tomadas coletivamente através de assembleias semanais, nas quais participam moradores e apoiadores. Preza-se pela horizontalidade em detrimento de dirigismo. As ocupações da Izidora são independentes e toda a rede que se afeiçoa junto a elas tem como objetivo tensionar o poder público no sentido de tornar suas ações sociais e políticas públicas mais efetivas.

De forma autônoma e autogestionária, famílias ocuparam a área por livre iniciativa e construíram com recursos próprios suas moradias. Constituíram três ocupações: Rosa Leão, Vitória e Esperança, que juntas formam as ocupações da Izidora. Ou os bairros em consolidação da região da Izidora, podemos chamar também.

A consciência da exploração, da miséria e da vida vivida pela metade é o que de fato guia, por exemplo, uma mãe de família a se arriscar numa aguerrida luta cotidiana, construindo com suas parcas economias, geralmente através de empréstimos, uma casa num terreno que ela ainda não tem certeza que será seu, mas por isso se mobiliza, integra um comum e se politiza. O que temos aqui, novamente, é a educação política pela necessidade e através da coletividade. E as tentativas do ex-prefeito de Belo Horizonte em desqualificar o movimento refletem o medo da elite de que os levantes populares se tornem mais constantes.

Freire (2005) afirma que os obstáculos às classes mais pobres são impostos deliberadamente. A construção da alienação popular decorre do medo da elite de uma tomada de consciência da opressão pelos oprimidos. O Estado opressor se utiliza de vários métodos coercitivos mais sutis que suas polícias para evitar qualquer possibilidade de empoderamento popular e nada é por acaso. Freire aponta que

aí está uma das razões para a proibição, para as dificuldades no sentido de que as massas populares cheguem a inserir-se, criticamente, na realidade. É que o opressor sabe muito bem que esta inserção crítica das massas oprimidas, na realidade opressora, em nada pode a ele interessar. (2005, p. 43)

Um exemplo dessas estratégias é o veto do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso ao projeto de lei que pretendia tornar obrigatório o ensino de sociologia e filosofia no ensino médio.²⁹⁹ Porém, as táticas plutocráticas como esta não dão conta de cercear todo fervor revolucionário e a mobilização popular é uma resposta às políticas hegemônicas.

299 Fernando Henrique Cardoso foi presidente do Brasil por dois mandatos (1995-2002).

Durante os dias das manifestações de junho de 2013 no Brasil filmou-se bastante, desde os realizadores independentes que trabalham com audiovisual profissionalmente até as pessoas que filmaram com seus celulares e câmeras menores. Muitas dessas imagens foram disponibilizadas na internet, como as produzidas³⁰⁰ pelo coletivo Maria Objetiva, que registrou o momento em que a multidão cercada pela cavalaria da polícia militar toma coragem e avança sobre o pelotão, obrigando-os recuar, ainda que momentaneamente.

Uma das formas encontradas para exibir imagens desse período foi a mostra “Os Brutos”³⁰¹. Foi feito um chamado na internet para envio de imagens. Os arquivos deveriam conter o nome do realizador, o local, o dia e o horário da gravação e não poderiam ser editadas. O realizador da mostra reuniu todo o material recebido e o organizou cronologicamente. Muitas vezes havia duas ou três câmeras filmando o mesmo evento por ângulos diferentes, como a terrível cena da queda de um jovem do viaduto, quando um grande grupo de pessoas fugia das bombas de gás lacrimogênio lançadas pela polícia. Nestes dias o capital estava concentrado na cidade de tal maneira que a morte de dois jovens que caíram do viaduto é uma das formas do capital em seu estado visível (FIG. 96).

Seis quilômetros dali estava a região da Izidora, nos dias iniciais das ocupações. Elielma, uma das primeiras moradoras a chegar no terreno, relaciona a ocupação com as manifestações e conta que “surgiu com o povo na necessidade. E surgiu, também, com as manifestações de junho. Foi ali. Tudo começou ali. Todo mundo tomando posição na vida. Todo mundo querendo saber de seus direitos” (Bizzotto, 2015, p. 115). Deleuze e Parnet (2011) afirmam que em situações opressoras resta às pessoas tornarem-se revolucionárias, pois não há outra opção a ser escolhida. Homens, mulheres e crianças no processo de ocupar um terreno vazio estão em devir revolucionário.

Desde o início das ocupações moradores produziam as imagens de sua luta. Poderíamos pensar que esta produção interna ao movimento, aliada à de outros atores que apoiam constantemente as ocupações e somada à de profissionais do cinema

300 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-E1c-ST0r74>>. Acesso em 10 jun. 2018

301 Os Brutos / Agosto de 2013. Daniel Carneiro (org.). O título Os Brutos possui significantes múltiplos. Refere-se ao estado bruto no qual se encontram os materiais projetados, ou seja sem edição. Se referem à brutalidade do Estado em reprimir as manifestações. E também à coragem das pessoas que participavam das manifestações, na acepção de bravo. Outras interpretações são ainda possíveis.

consistiria em uma produção realizada pela multidão (HARDT; NEGRI, 2004)? Sobre este aspecto esta pesquisa não pretende apresentar uma conclusão definitiva, mas consideramos oportuna a possibilidade de aproximarmos um par de conceitos de Hardt e Negri (2004) da produção audiovisual das ocupações.

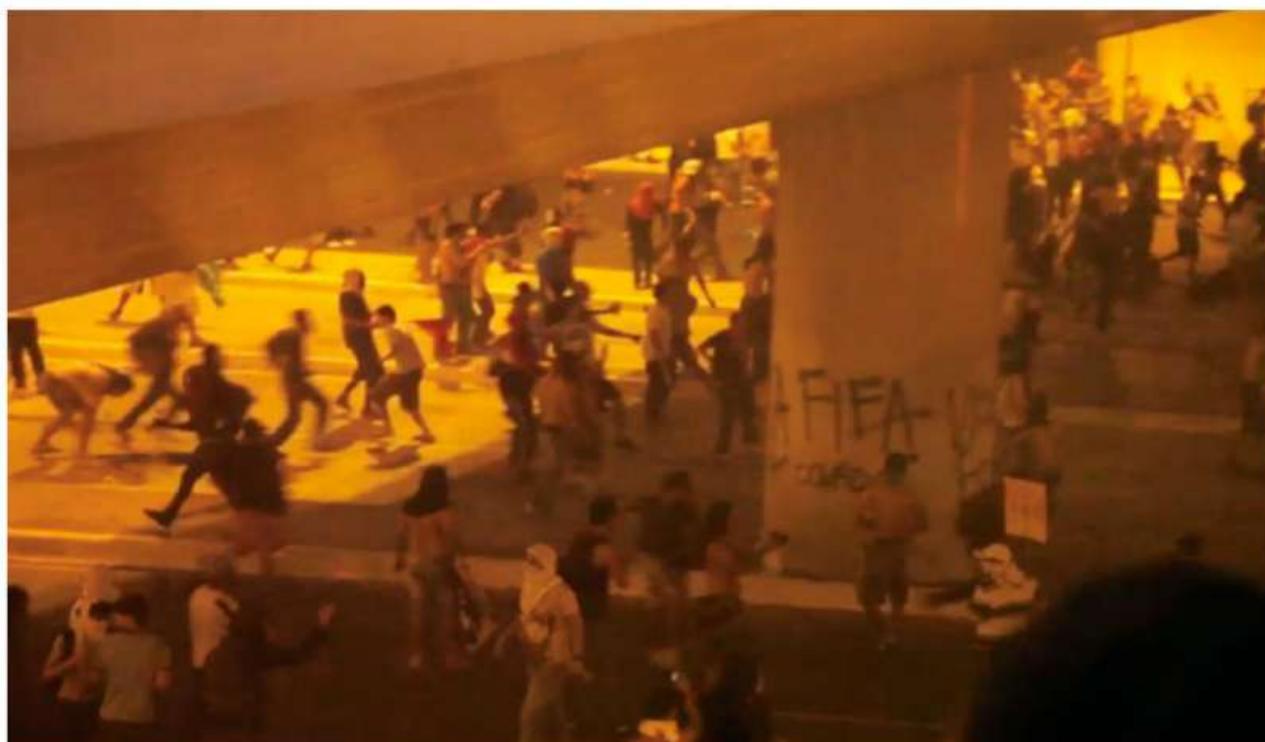


FIGURA 96. Queda de um jovem do viaduto. (Pricila Musa)

Fonte: Os Brutos / Agosto de 2013. Daniel Carneiro (org.)/ Imagem: Pricila Musa

4.7 – O Império, a multidão e o cinema

A apropriação da terra é uma das primeiras fontes de acumulação de poder e capital e a forma como o solo urbano é ocupado apresenta variações ao longo do tempo e se relacionam com o fenômeno do surgimento do Império (NEGRI, 2003).

De acordo com Negri (2003) a constituição imperial é um processo em andamento que transcende a organização mundial em Estados-nação, que continuam a existir, porém com poder diminuído. Ao contrário do imperialismo e do colonialismo dos séculos XIX e XX, o Império não visa a anexação de territórios e a subordinação direta de seus povos. Ocupa-se em garantir a ordem global, que inclui produzir uma paz arranjada pela guerra e pela ameaça de guerra através da existência de grandes arsenais, sanções comerciais, etc. O Império é fluído, mantido por diversos vetores do grande capital global e amparado por instituições supra-nacionais como a Organização das Nações Unidas (ONU), Fundo Monetário Internacional (FMI), Organização Mundial do Comércio (OMC), dentre outras. Negri (2003) denomina Império o não-lugar sobre o qual se concentra a soberania que garante o desenvolvimento capitalista no cenário global.

Negri (2003) considera um paradoxo a possibilidade do Império poder seguir evoluindo e se estabelecendo apenas respondendo às lutas anti-imperiais. Pode ser algo intrínseco, uma vez que o próprio Império tem parte de sua origem como uma resposta às lutas anti-colonialistas, anti-imperialistas e contra as formas de controle estatais e privadas. A capacidade do capitalismo em se readaptar pode ser percebida, por exemplo, pela mobilização de empresários e políticos na alteração das leis que regem o trabalho. Podemos notar que se por um lado há um esforço patronal mundial em atenuar a força das leis trabalhistas, por outro, novas formas de produção que atalham as relações tradicionais entre empregado e empregador são criadas pelas empresas. Se os capitalistas do período fordista eram detentores dos meios de produção, novos arranjos pós-fordistas permitem que os capitalistas se eximam até mesmo dos custos das máquinas, transferindo aos trabalhadores a posse dos meios de produção e consequentemente o ônus de sua aquisição, manutenção e depreciação.

Um dos possíveis exemplos para notarmos algumas características destas transformações são as empresas de transporte de pessoas mediada por aplicativos de celular. A empresa está livre de arcar com os custos de aquisição do automóvel, de

combustível, de manutenção e da desvalorização da principal máquina do serviço que oferece, pois o carro é de propriedade do motorista (ou por ele locado). Também está livre de quaisquer obrigações trabalhistas. Ao precarizado motorista resta a sensação de trabalhar para si próprio, fazer seu horário e, por fim, repassar uma porcentagem de seu faturamento bruto à empresa.

Por outro lado, a capacidade de deter meios de produção traz possibilidades de independência para o indivíduo, que pode usar sua força de trabalho, a gestão de seu tempo e seus equipamentos também para outros fins, que não apenas a produção do seu sustento e da mais-valia para a empresa. Uma das possibilidades é o trabalho em prol da coletividade, como veremos ao analisarmos as investigações acerca da multidão (HARDT; NEGRI, 2004).

A transição da sociedade disciplinar para a sociedade de controle foi analisada na obra de Foucault (HARDT; NEGRI, 2001). Na sociedade disciplinar o poder de controle sobre os indivíduos é exercido por uma série de dispositivos que regulam a vida em seus costumes, aspectos produtivos e hábitos. A fábrica, a escola, o hospital, dentre outros, são exemplos de dispositivos de controle. Na sociedade de controle os mecanismos de ordenação estão dissolvidos no campo social, distribuídos por corpos e cérebros. Na medida que o controle migra de dispositivos para o interior do sujeito, pode se tornar mais difícil detectar a fonte do controle, mas talvez ainda seja possível subvertê-lo.

A forma de funcionamento das empresas de transporte por aplicativo pode ser novamente útil para exemplificar algumas nuances dessa transição. O indivíduo que dirige e possui o automóvel, não é mais um funcionário que tem horário fixo, trabalha oito horas por dia, recebe horas extras, férias, décimo terceiro e utiliza as máquinas do patrão. O indivíduo se liberta da disciplina da fábrica/empresa/escritório e se submete voluntariamente a um controle exercido também por meio de modulações na sua subjetividade. O discurso de uma dessas corporações trata de se dirigir aos motoristas como “motoristas parceiros³⁰²”, oferece um formato de trabalho “sem escritório, sem patrão³⁰³” no qual o sujeito é “seu próprio chefe e pago dirigindo em seu próprio horário³⁰⁴”. O capitalismo, como detectaram Negri e Hardt, se aprimora a partir das lutas trabalhistas contra a exploração – pela redução da jornada de trabalho, por exemplo. E

302 Disponível em <<https://www.uber.com/pt-BR/>>. Acesso em 20 abr. 2018.

303 *Ibid.*

304 *Ibid.*

incorpora na sua dinâmica de multiplicação do capital os desejos do sujeito: horário flexível, ausência de chefe ou patrão, etc. E esse aprimoramento se realiza com o aumento da própria exploração dos sujeitos a partir da modulação de suas subjetividades, junto com a atuação política das grandes corporações no afrouxamento ou eliminação das leis trabalhistas.

Paralelo a todas essas mudanças, a transição da sociedade disciplinar para a sociedade de controle propicia o surgimento da multidão.

4.7.1 – O conceito de multidão

A noção de Império como um reconhecimento da nova organização do poder global faz emergir a necessidade de uma nova leitura sobre a população que vive sob suas estruturas, sob sua dominação e que também o combate. Negri e Hardt (2004) elaboraram o conceito de multidão para atender a essa demanda.

A multidão comporta uma multiplicidade de singularidades. Para Negri (2003) o conceito de povo reúne uma massa padronizada de indivíduos, que foi necessário para que se firmasse o pacto da sociedade burguesa erguido sobre a representação democrática. Negri afirma que o conceito de povo originado do contrato está superado porque

diz respeito a uma sociedade forjada pelo capital: contratualidade, povo e capitalismo funcionam de fato para fazer da pluralidade uma unidade, das diferenças uma totalidade homóloga, da riqueza de todas as vidas individuais da população a pobreza de alguns e o poder de outros. (2003, p. 125)

Uma nova forma de pensar a organização social e o trabalho implica na revisão de concepções como a de povo. E a reformulação do conceito de trabalho como forma de produção do bem estar coletivo em alternativa à geração de renda para poucos demanda uma nova conceituação para os atores deste novo trabalho, uma vez que massa, povo e classe operária se tornaram limitados.

Multidão é um conceito de classe e deve ser diferenciado de classe operária. A multidão é responsável por toda a produção, além do espaço fabril. Toda multiplicidade de subjetividades colabora com a produção social, não apenas os operários. Nessa

perspectiva, o conceito de multidão enquanto classe pode ser posto em fricção com o conceito de exploração, e este passa a ser definido como “exploração da cooperação: cooperação não dos indivíduos, mas das singularidades (...)” (NEGRI, 2003, p. 164). A exploração se desloca da força produtiva para a capacidade intelectual e também se instala na produção de formas de vidas. E se o campo de disputa do operariado com o patronato se organiza em torno da revisão da exploração no ambiente da fábrica, com intermédio do sindicato, a multidão luta por uma reformulação ampla da vida sobre os desígnios do Império.

Negri (2003) considera importante também confrontar multidão com os conceitos de massa e plebe, que segundo ele

foram muitas vezes termos para nomear uma força social irracional, perigosa e violenta, justamente porque ela era facilmente manipulável. Pelo contrário, a multidão é um ator social ativo, uma multiplicidade que age. (...) Assim uma enorme vantagem do conceito de multidão é que ele afasta todos os argumentos modernos baseados no medo das massas e também aqueles relativos à tirania da maioria, argumentos que com frequência serviram como uma espécie de chantagem para obrigar-nos a aceitar (e muitas vezes inclusive a pedir) nossa própria escravidão. (NEGRI, 2003, p. 126)

Negri (2003) concebe multidão como um conceito de potência. Uma força considerável que começou a ser formar quando as lutas da classe operária contribuíram para dissolver a sociedade disciplinar. Uma potência apta a realizar o trabalho não para o enriquecimento de uma pequena parcela da sociedade, mas sim em prol do bem comum. A multidão é capaz de produzir o próprio sustento da sociedade e também novas subjetividades.

Hardt e Negri (2004) apontam que a hegemonia do trabalho imaterial tem como uma de suas bases a evolução tecnológica. O surgimento do computador pessoal foi fundamental para dar início à libertação do trabalho, fornecendo mais autonomia e liberdade. Na medida em que esses computadores se tornam mais robustos, compactos e câmeras digitais podem ser usadas para fazer cinema e audiovisual em geral, a multidão amplifica o potencial das imagens em movimento nas lutas transformadoras.

Os processos capitalísticos que permitiram que muitos indivíduos adquirissem um carro e pudessem ser motoristas de aplicativos de corporações multinacionais são semelhantes aos que permitiram que muitas pessoas adquirissem câmeras e ilhas de edição. Contemporaneamente, muitas pessoas obtiveram equipamentos para iniciarem

pequenas produtoras, desenvolvendo trabalhos para clientes diretos ou atuando como terceirizadas. Algumas delas se especializaram em produções ligadas aos movimentos sociais. De qualquer forma há um excedente dessa produção que é transformado em matéria diferente do lucro patronal de até pouco tempo atrás quando os equipamentos eram caros e restritos aos capitalistas de médio e grande porte. A resultante deste excedente pode ser aplicada ao social em função da geração do bem comum. Produção que se materializa sob diversas formas, entre elas o cinema. O cinema multitudinário é o cinema da multiplicidade de singularidades. Um cinema que se alia a cada luta e envolve todas elas. Retorna à sociedade a própria imagem da nova sociedade em constituição.

Para Rancière (2011) a inteligência coletiva da emancipação não é a que produz no capitalismo cognitivo as máquinas e os programas e sim aquela que as subverte a lógica esperada de seus funcionamentos. É a inteligência que “utiliza o tempo e os utensílios da produção capitalista para outros usos, a que recusa a sua agenda e organiza formas de ação coletiva contra as suas exigências” (RANCIÈRE, 2011, p. 88). Notadamente há relações deste pensamento com o de Hardt e Negri (2004), os quais Rancière (2011) considera otimistas por propagarem que a força coletiva da multidão, soerguida numa base tecnológica de trabalho imaterial, pode ter cada vez mais controle sobre as forças produtivas e utilizá-las de forma não convencional, ou seja, para geração de bem estar coletivo.

Por outro lado, Rancière (2011) evoca Stiegler (2010) como um contraponto. Stiegler (2010) propõe que o capitalismo cognitivo gera uma proletarização da sociedade como um todo, na figura do consumidor, em vez da proletarização do trabalhador. A proletarização é regida por uma economia dirigida ao desejo e o controle da psiquê é mediada pela tecnologia. Um dos fatídicos resultados desse processo é a interrupção da produção de conhecimento. A sociedade passa a produzir apenas informação e, conseqüentemente, sujeitos sem memória, alienados de suas capacidades intelectuais.

Acredito que a produção audiovisual das ocupações e com as ocupações, conduzida por sujeitos diversos, reunida nesta pesquisa traz amostras de um trabalho da multidão. Essa produção nos aproxima mais da perspectiva de Hardt e Negri (2004) de uma organização de forças que opere por alterar o rumo da história. E nos afasta um pouco da de Stiegler (2010), que pressupõe a completa subsunção da humanidade pelo capitalismo cognitivo.

Diante da impossibilidade de se confrontar o Império com igualdade de forças, interessam a Negri (2003) as formas de resistência à guerra, à miséria planejada e à exploração. O autor afirma que

o quadro global da resistência se torna poderoso: porque, apesar da incansável e contínua operação de gradeamento que as armadas imperiais produzem, na globalização sempre se dão espaços livres, buracos e pregas através dos quais um êxodo de resistência pode ocorrer (NEGRI, 2003, p. 41).

Para essas áreas incógnitas do mapa imperial se dão fugas e organizações populares de frentes alternativas. São as imagens dessas áreas e de sujeitos que através delas se movimenta que o cinema multitudinário capta.

4.8 – Revoluções tecnológicas

Algumas revoluções devem ser consideradas no trato com as imagens ao longo da história do cinema. A partilha do sensível amplia-se com a pintura e posteriormente com a literatura e ambas passam a ser portadoras do sensível (RANCIÈRE, 2009). Das classes dominantes reduz-se o poder de controle através da diminuição da restrição aos que podiam falar e sobre o quê podiam falar. Esse fato promove alterações no campo das representações artísticas, que propiciam um aumento da participação dos sujeitos na circulação das percepções de mundo. Rancière sintetiza essa ampliação, que se inicia com

a vitória da página romanesca sobre a cena teatral, o entrelaçamento igualitário das imagens e dos signos da superfície pictural ou tipográfica, a promoção da arte dos artesãos à grande arte e a pretensão nova de inserir arte no cenário de cada vida em particular, trata-se de todo um recorte ordenado da experiência sensível que cai por terra. (2009, p. 23)

A revolução estética concede a todos a possibilidade de tomar parte na partilha do sensível e é uma revolução que não tem termo, se estende e estenderá indefinidamente e, após o advento da fotografia e do cinema, estreita sua relação com os elementos tecnológicos. Vejamos um exemplo, dentre vários possíveis. Ainda que o sistema de concessões de canais de televisão configure um modelo que se assemelha às capitâneas hereditárias do Brasil Colônia, a disputa pela narratividade impele que outras formas de

compartilhamento de imagens sejam apropriadas pelos cidadãos e cidadãs comuns. Assim, tanto programas gravados, quanto transmissões ao vivo em *streaming*, configuram possibilidades de difusão das imagens em movimento através da internet. E em oposição a esses novos usos estão antigas táticas de coação política, como por exemplo o forte *lobby* das empresas de telecomunicações para tentar barrar a aprovação do Marco Civil da Internet. A ruína do sistema de representação se espalha por todos os meios e suportes (RANCIÈRE, 2009). E, nesse movimento, toda nova forma da organização insurgente em redes virtuais e a afronta ao monopólio comunicacional será atravessada por esses embates entre o capital e a multidão, o que implica ser a revolução estética uma revolução permanente, por tempo indeterminado.

Mais um aspecto ligado às revoluções tecnológicas é a transformação no cinema advinda com o som direto, que importa muito para a análise do contexto atual da produção audiovisual. Após a expansão iniciada pelo cinema direto, a escritura cinematográfica nunca mais se deu da mesma forma (COMOLLI, 2010). O desenvolvimento técnico que hoje propicia que as câmeras sejam parte de telefones e, conseqüentemente, portadas por um grande número de pessoas, tem influência análoga no contexto desta pesquisa ao que foi o surgimento das câmeras 16mm. E das 16mm em diante seguem-se as sucessões tecnológicas, ampliando o número de mãos que podem empunhar uma câmera e produzir imagens.

Se a história das sociedades humanas nos últimos milhares de anos pode ser explicada por uma sequência de revoluções tecnológicas (RIBEIRO, 1988), para essa fração de algumas décadas ou anos que a pesquisa cobre é importante compreendê-las. Estas câmeras 16mm eram mais leves que as de 35mm e possibilitavam o deslocamento do cineasta e equipe com mais liberdade para fora do *set* de filmagem. O aprimoramento das películas, que passaram a necessitar menos luz para captarem as imagens também foi importante, pois reduzia a parafernália de iluminação e o tamanho da equipe. Por fim, o som sincronizado elimina o alto custo dos laboratórios de dublagem e sincronização. O cinema pode chegar a qualquer lugar, filmar qualquer situação, amplificar qualquer voz, uma vez que com o cinema falado era até então “a linguagem da classe no poder e das ideologias dominantes que conquistava o cinema. Enquanto que com o som sincronizado, é o cinema que conquista a palavra, toda a palavra, a de uns e a de outros, a dos operários e a dos patrões”. (COMOLLI, 2010, p. 302).

A partir de 2005 as câmeras DSLR começam a se popularizar. Seus sensores captam imagens com profundidade de campo e seu corpo permite o uso de lentes intercambiáveis, essas características somadas à gravação digital tornaram este equipamento propício para o uso com produções audiovisuais. Importante ressaltar também a popularizações de sistemas digitais de gravadores de som. Esse conjunto amplifica o potencial da revolução estética no cinema.

Sendo o cinema linguagem, em que estágio da escrita cinematográfica estamos? Se comparada com a escrita tradicional, quando esta era dominada por poucos, talvez estejamos vivendo ainda o equivalente ao início da revolução da prensa de Gutenberg, que ampliou o acesso à produção literária. Walter Benjamin (2012) afirmou que qualquer pessoa poderia ter direito a ser filmada, ao alinhar a evolução do cinema com a da literatura de um século antes. Após a grande evolução da imprensa, cada leitor se tornou um escritor em potencial. “Tudo isso é aplicável sem restrições ao cinema, onde se realizaram em uma década deslocamentos que duraram séculos no mundo das letras” (BENJAMIN, 2012, p. 199).

Essa aceleração notada por Benjamin (2012) prossegue no cinema até os dias atuais e com maior velocidade, podemos afirmar. Hoje pode-se dizer que todo possuidor de uma câmera é um produtor de imagens em potencial. Somando-se a proliferação dos equipamentos inerentes à produção audiovisual com a ampliação das formas de armazenamento e compartilhamento, a resultante são novas possibilidades de difusão e uso das imagens. Conseqüentemente uma proliferação discursiva colocando em circulação alternativas às narrativas hegemônicas.

4.9 – A máquina de guerra

Já vimos alguns dos motivos que levam uma pessoa a ocupar um terreno, uma área, um território e que há um respaldo constitucional para a ocupação, num ambíguo espaço entre a defesa também constitucional da propriedade privada. Porém, vimos também que o Estado além de não assegurar de forma satisfatória os direitos previstos (direito à saúde, educação, moradia, etc.) empreende uma luta contra os ocupantes. Deleuze afirma que questões que envolvem lutas sociais se relacionam com a

jurisprudência. Isso significa produzir o direito a partir das especificidades, pela vida e “agir pela liberdade e tornar-se revolucionário é operar na área da jurisprudência” (DELEUZE; PARNET, 2011). E a produção de jurisprudência é um processo lento, que envolve diversas esferas (sociedade, os três poderes, dentre outros) e tem seu gatilho disparado na ocupação de um terreno, por exemplo, e seu desenvolvimento nos anos seguintes até a regularização da ocupação ou seu despejo. As leis que garantem a função social da terra existem, aplicá-las num contexto específico é a produção da jurisprudência – efetivação dos direitos humanos a partir da luta.

Imóveis abandonados, sob uma perspectiva do Estado-capital, estariam incluídos no que Deleuze (1992) chama de espaço estriado, que são espaços que contêm uma forma definida que determina os movimentos. Espaços regidos pela propriedade ante a posse e pelas garantias legais da propriedade privada. Já o espaço liso não apresenta traçados no mapa, como o mar, o deserto e os próprios imóveis abandonados. Que podem ser considerados como um território passível de disputa, a partir de vários fatores como o acúmulo de dívidas públicas, configurando-se num imóvel suscetível à reversão da propriedade para fins sociais.

Terrenos e edifícios vazios aptos a serem ocupados podem ser analisados como espaços lisos, por onde transitam nômades e é conformada a máquina de guerra, que é definida como um

agenciamento linear construído sobre linhas de força. Nesse sentido, a máquina de guerra não tem, de forma alguma, a guerra como objeto; tem como objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. O nomadismo é precisamente essa combinação máquina de guerra-espaço liso. (DELEUZE, 1992, p. 50).

A resistência histórica da luta pela terra no Brasil se condensa de forma nômade em cada ocupação e seus ocupantes em devir-revolucionário. Uma nova ocupação (como a Izidora, por exemplo) é ao mesmo tempo a continuação de todas as ocupações antes dela e o projeto futuro de todas que ainda virão.

4.10 – A Rede Resiste Izidora

Soma-se à máquina de guerra da ocupação Izidora uma outra, a máquina de

guerra³⁰⁵ Resiste Izidora, que constitui-se como uma rede externa de apoiadores das ocupações, formada por pessoas com as mais diversas formações: advogadas, professoras, jornalistas, artistas, arquitetas, etc. A rede, em sinergia com a ocupação, presta auxílio no planejamento urbanístico, fornece assessoria jurídica, confronta o Estado contra tentativas de despejo, fortalece a comunicação, colabora nas rodadas de negociações com o poder executivo, dentre outras atividades.

Durante a primeira ameaça de despejo sofrida pelos moradores da ocupação, em agosto de 2014, foi formada a rede Resiste Izidora. Várias técnicas foram utilizadas para se evitar o despejo: vigílias noturnas e ações culturais na ocupação, disseminação de informação para imprensa, produção de conteúdo para as redes sociais, atuações do braço jurídico do movimento, dentre outras.

A polícia militar de Minas Gerais anunciou a semana da operação, porém devido a grande resistência popular (moradores e rede de apoio) somadas às movimentações de coletivos de advogados populares como o Coletivo Margarida Alves, ativistas das Brigadas Populares e do Movimento de Luta dos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) conseguiu-se interromper o despejo. O fato das eleições de 2014 estarem se aproximando também contribuiu para o adiamento da ofensiva militar.

O Estado não admite sujeitos pobres realizando a autogestão de um território de forma horizontal, realizando assembléias, abrindo suas ruas, delimitando as áreas de preservação ambiental, enfim, prescindindo, até certo ponto, do próprio Estado. Apesar de exigirem a presença do Estado (para garantir direitos básicos como educação e saúde), sobrevivem sem ele. Por ele são ignorados.

Uma ocupação é algo perigoso pois “o Estado é soberania. No entanto a soberania só reina sobre aquilo que ela é capaz de interiorizar, de apropriar-se localmente” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 24). Uma ocupação está para além do controle do Estado, ou faz-se o despejo ou assimila-a à cidade através de uma desapropriação, a ocupação enquanto não-lugar jurídico e além dos códigos de zoneamento urbano é um sinal fora da sequência padrão. Pobres em terreno de 200 metros quadrados, com

305 Os conceitos de espaço liso, nômade e máquina de guerra podem ser aprofundados no capítulo “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra” (DELEUZE; GUATTARI, 2000). Aqui uma breve apresentação de suas características: o espaço estriado contém uma forma definida (do Estado, do Capital, etc.) que determina os movimentos; em oposição está o espaço liso, sem traçados no mapa: o mar, o deserto, um terreno urbano de uma ocupação...; nômade é definido mais por habitar o espaço liso do que pelos seus movimentos.

assembleia semanal para discutir coletivamente as questões da ocupação, participando de outros movimentos sociais, fortalecendo a luta de outras ocupações e plantando horta no quintal pode produzir um certo grau de emancipação que não interessa ao Estado.

Passada a eleição de 2014, o novo governo estadual³⁰⁶ retoma o cumprimento da ordem judicial de reintegração de posse. Novamente uma ameaça de despejo, oficializada em 19 de junho de 2015. Novamente a rede de apoiadores se mobilizou. Através de chamados nas redes sociais foram marcadas as reuniões, no campus da UFMG, debaixo do viaduto Santa Teresa ou nas próprias ocupações.

Após as reuniões presenciais, nas quais são definidas as estratégias e divididos os grupos de trabalho, os contatos e atividades seguem virtualmente ou em reuniões de grupos menores. Participei do grupo de trabalho de comunicação e colaborei com algumas das muitas atividades planejadas para auxiliar a resistência das ocupações. Várias dessas ações culturais e políticas estão registradas na página³⁰⁷ do Resiste Izidora. Uma experiência de trabalho livre e horizontal. Dentro da rede qualquer pessoa pode solicitar a realização de uma atividade, como por exemplo traduzir alguns vídeos para inglês, elaborar uma carta pra ONU, realizar fotos para a próxima campanha, etc. E a pessoa que estiver disponível assume a demanda proposta. Não há dinheiro como pagamento, apenas apostas de tempo e habilidades na produção do comum.

A rede Resiste Izidora opera por várias frentes, tanto na virtualidade, postando notas em blogs, no Facebook, criando memes, distribuindo fotos, vídeos e textos. Também produz bandeiras, cartazes e outros elementos físicos que são espalhados pela cidade. Há a frente jurídica, a jornalística, dentre outras. Em relação às imagens produzidas pelo movimento, podemos analisa-las na perspectiva que Flusser (2008) traz ao relacionar a profusão de aparelhos com o uso que pode ser feito destes.

Segundo Flusser (2008), os aparelhos (filmadora, máquina fotográfica, etc.) são concebidos para produzirem informações determinadas – as imagens técnicas. Tais imagens deixam de informar a sociedade e passam apenas a apontar os caminhos que devem ser seguidos na política, na cultura ou no consumo, de forma a programar a sociedade.

Flusser (2008) acredita na possibilidade de subvertemos os programas para gerar informações através das imagens, imagens que gerem diálogos e não apenas apontem

306 Fernando Pimentel (PT) – 2015 a 2018

307 Disponível em <<https://www.facebook.com/resisteizidora?fref=ts>>. Acesso em 9 mai. 2017

direções. Percebo esse potencial criador na Resiste Izidora. É difícil prever qual o real efeito de suas ações, mas alguns sinais que nos chegam indicam o curso de microevoluções. E o fato de todos nós hoje sermos potenciais produtores de imagens, nos coloca em nova relação com elas, pois

o novo engajamento político, entretanto, não se dirige contra as imagens. Ele procura inverter a função das imagens, mas admite que elas continuarão a formar o centro da sociedade por todo um futuro previsível. Ele procura fazer com que as imagens sirvam a diálogos mais que a discursos, mas não pretende aboli-las. (FLUSSER, 2008, p. 95)

Flusser (2008) tem como certo o poder das imagens na reinvenção da vida em sociedade. O poder da politização das imagens para gerar diálogo e a não sucumbência destas ao espetáculo. Por diálogo deve se entender a troca de informações e a partir da abundância de informações, os participantes da rede sistematizam-as para gerar informações novas. Da já conhecida comparação entre cérebro/hardware e mente/software, Flusser (2008) extrai a analogia do supercérebro/rede de computadores e supermente/nós (nós de redes).

Flusser (2008) propõe que seja abolida a noção de que o artista é um criador, um sujeito diferenciado e para que todos possam ocupar este lugar: o de quem coleta trechos de informações dispersas e torna-se fonte de novas informações. De alguma forma a profusão de memes politizados, *releases* para imprensa, fotos e vídeos realizados por não artistas pode ser considerada um sinal de que a teoria de Flusser (2008) é aplicável. Parte das usuárias e usuários da rede mundial de computadores deixam de ser artistas, para serem jogadores, que na concepção flusseriana diz respeito aos produtores de informação.

A luta é intensa. Resiste Izidora, em seus reagrupamentos e dispersões, tem sido uma grande experiência multitudinária de enfrentamento ao Estado-capital.

Enquanto campo de experimentação do novo, as ocupações urbanas, através da autogestão, da ativação de suas demandas através do judiciário e da conexão com outros setores da sociedade têm realizado feitos consideráveis. As três ocupações da Izidora são nós de uma grande rede também, que se estende tanto pela internet, quanto pelo território físico, se conectando a outras ocupações e a outras movimentações sociais. Como citado anteriormente, uma ocupação tem o potencial do novo, do imprevisível, do desejo de radicalização e universalização dos preceitos democráticos.

Mas apesar de todo afeto gerado dentro das ocupações e em relação a elas por pessoas que acompanham o processo, muitas vezes o devir é duramente golpeado pela reprodução da opressão dentro dos limites da própria ocupação. Infelizmente ocorre, por exemplo, especulação por alguns infiltrados. São constantes os desafios além da luta e estratégias traçadas cotidianamente para se conseguir permanecer na ocupação e garantir um dia a mais na caminhada rumo à moradia. Na tentativa de eliminar a desigualdade nascente dentro da ocupação, Manoel de Souza Ramos – conhecido como Bahia, foi assassinado quando se esforçava para convencer alguns especuladores a liberarem um terreno desnecessariamente ocupado, para uma família recém-chegada. E justamente um território que se gostaria imune ao estado de exceção sofre também de seus males, de forma que podemos perceber muito próximo a nós, pela morte de um conhecido³⁰⁸, a guerra civil permanente e existente em todos os campos da sociedade (HARDT; NEGRI, 2004).

Vejamos um dos mais ativos realizadores audiovisuais de Minas Gerais, Frei Gilvander Moreira, ativista com ações em várias frentes, a partir de seu trabalho na Comissão Pastoral da Terra (CPT). Em seu canal do Youtube³⁰⁹, entre 2011 e o início de 2017, havia postado quase 1800 vídeos, cerca de dois vídeos a cada três dias. A maior parte ele mesmo filma e edita, alguns são as cópias do seu programa em um canal de televisão local. Moreira transita por diversos territórios, urbanos e rurais, contribuindo na organização das lutas, participando de negociações com o governo, intercedendo pelos manifestantes junto à polícia durante momentos críticos nas manifestações. Sempre com sua câmera em punho, gravando e editando seus vídeos rebeldes. Teve prisão decretada³¹⁰ em 2012 caso não retirasse do ar seu vídeo denunciando o abuso de agrotóxicos nas plantações de feijão, em Unaí, cidade brasileira recordista em número de casos de câncer. Também já sofreu diversas ameaças de morte devido à sua atuação.

A sinergia ocorre entre os movimentos políticos multitudinários da cidade que muitas vezes estão conectados e o cinema pode ser um aglutinador de potências. Vejamos o exemplo do carnaval de rua de Belo Horizonte, que ressurgiu em 2009 como

308 Além de Bahia, também foram assassinados João Victor (foi meu aluno em uma oficina de vídeo na ocupação Vitória) de 15 anos, no dia 22/10/2015 e Ricardo Freitas, o Kadu, no dia 22/11/2015. Mortes plenamente evitáveis e indicadoras da violência que ronda questões da posse da terra no Brasil.

309 Disponível em <<https://www.youtube.com/user/fgilvander>>. Acesso em 10 jul. 2016

310 Disponível em <<http://terradedireitos.org.br/2012/11/01/justica-decreta-prisao-de-frei-gilvander/>>. Acesso em 10 jul. 2016

mobilização política da sociedade em resposta a um decreto municipal que proibia eventos em praças públicas. Blocos como “Filhos de Tcha Tcha” e “Tico-Tico Serra-Copo” têm tradição de desfilar por bairros e vilas afastadas, pontos da cidade que merecem atenção, como por exemplo, um córrego que necessita ser despoluído e ambos já passaram pelas ocupações da Izidora. O documentário “Izidora junto misturado” (Naêssa et al., 2015) é uma produção audiovisual que surgiu desse encontro de corpos na cidade com alegria, na potência da festa. Para muitas pessoas uma oportunidade de conhecer a ocupação, para outras que junto aos moradores ali já batalham, um dia de festa, de pisar leve o chão, no embalo dos tambores que os foliões emprestavam para as crianças do lugar tocarem junto. A obra utilizou também imagens feitas pelos celulares dos moradores da ocupação.

O vigor dessas diversas lutas e os corpos em combate pela cidade nos dão um vislumbre multitudinário. Essa conjuntura, ainda micro em escala se pensarmos numa cidade com 2,5 milhões de habitantes, traz uma multiplicidade de singularidades reunidas em um movimento com fins a produção do comum, no caso da Izidora, da produção do direito à moradia. Normalmente o trabalho das frentes lutadoras se organiza sem um comando explícito e na forma de cooperação. Isso pode ser experienciado por quem quiser se juntar à alguma frente, já que as contribuições na construção do comum podem ser dadas por qualquer pessoa de acordo com suas habilidades e saberes. Negri afirma que a linguagem “é a forma principal de constituição do comum; e quando o trabalho vivo e a linguagem se cruzam e se definem como máquina ontológica, é então que a experiência fundante do comum se verifica” (2003, p. 173). Talvez em experiências como a luta pelo direito a terra, apesar da finalidade a moradia individual ou familiar, venha à superfície uma hipótese democrática horizontal de produção de direitos coletivos.

Há vários realizadores audiovisuais que produzem com as ocupações. Muitas pessoas trabalham profissionalmente com as imagens e dedicam parte de seu tempo às lutas. Deleuze e Guattari (2000) afirmam ser muito difícil notar uma diferenciação entre uma ferramenta e uma arma, pois a conversão da primeira na segunda pode se dar através de pequenas alterações. A câmera é uma arma e é possível perceber a confirmação da importância das imagens da Izidora que circulam como materiais brutos na internet, como filmes em festivais, nas próprias ocupações em momentos de exibições

coletivas e como provas em julgamentos³¹¹. Dessa forma, “tudo o que lança ou é lançado é em princípio uma arma, e o propulsor é seu momento inicial. Quanto mais mecanismos de projeção uma ferramenta comporta, mais ela mesma age como arma, potencial ou simplesmente metafórica” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 77). Segundo os autores, a ferramenta assume ligações estreitas com o trabalho e suas leis, liberando aí suas forças. Já “a arma concerne somente ao exercício ou à manifestação de força no espaço e no tempo, em conformidade com a ação livre” (*ibid.*, p. 82). A passagem das ferramentas às armas na máquina de guerra Resiste Izidora é catalisada pelos fluxos de sujeitos de fora da ocupação quando estes as visitam com suas câmeras e filmes, gravando, exibindo ou dando cursos e também pela circulação dos moradores das ocupações por outros nós de lutas em outros locais. Muitos moradores usam suas câmeras e alguns deles compartilham na internet imagens do dia-a-dia, as colheitas dos quintais, as reuniões, os interiores das casas e mensagens de resistência. Há uma restrição econômica para a atividade, pois a região conta apenas com internet via celular e muitas vezes as pessoas não têm dinheiro para pagar as tarifas das companhias telefônicas.

Brenez (2013) aponta três características do trabalho audiovisual político baseadas em sua efetividade histórica. A primeira é ligada à urgência da luta e os filmes têm como objetivo auxiliar os movimentos na luta por transformações concretas. Nessa lógica podemos incluir por exemplo as imagens gravadas em manifestações e seu compartilhamento não editado ou em edições mais simples, jornalísticas, sem características de um documentário. “A médio prazo, o ponto é circular contrainformação e agitar as energias (...). A longo prazo, filmar tem como objetivo guardar um registro dos fatos, com uma visão histórica. Esta dimensão envolve o documento, o arquivo e a transmissão para as futuras gerações” (BRENEZ, 2013, p. 5). Nos momentos posteriores à urgência, assumindo novas incumbências, a imagem pode ser editada, incluída em documentários ou em ficções. Naturalmente a circulação de materiais não editados continua, cumprindo também os papéis pós-urgência. O cinema da Izidora tem cumprindo essas funções, se constituindo como pequenos fragmentos de um processo histórico de luta.

Além de imagens são produzidos afetos. Para Deleuze “os afectos são os devires.

311 Um dos vídeos exibidos em 2016 no Tribunal Internacional do Despejo, no Equador, como testemunha de acusação, demonstrando a brutalidade do Estado. Disponível em <<https://youtu.be/QJy3O-TYWtc>>. Acesso em 10 abr. 2017.

São os devires que transbordam naquele que passa por eles, que excede as forças daquele que passa por elas” (DELEUZE; PARNET, 2011) . As imagens são portadoras desses afetos e perpassam as pessoas que atuam na rede de apoiadores, chegam a diversos sujeitos na cidade, alguns deles distraídos. Ser atravessado por essa imagem-afeto pode levar o sujeito a ressignificar sua percepção sobre as ocupações ou até magnetizá-lo para a luta. E os moradores também são afetados ao se saberem conectados num plano além dos limites da ocupação. “O afecto é a descarga rápida da emoção, o revide (...). Os afectos são projéteis, tanto quanto as armas (...). As armas são afectos, e os afectos são armas” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 84). Se vários de nós carregam uma energia potencial revolucionária, o contato com lutas como a Izidora gera erupções e as chances para o devir-revolucionário são grandes. Em parte a máquina de guerra trabalha nesse constante reacendimento da luta e de seus componentes. Vejamos a seguir parte da produção audiovisual feita pelos moradores da Izidora como uma das ações da máquina de guerra.

4.11 – Quem luta também filma

Resende (2016) realizou pesquisa na Izidora sobre o comum na prática do documentário e uma de suas metodologias era a do cinema compartilhado, que consistia em organizar sessões na comunidade, exibir imagens gravadas por eles e por terceiros e refletir, através do “ver juntos” (RESENDE, 2016), sobre o cinema comum e em comum ali produzido (FIG. 97). Segundo Resende (2016), após a primeira sessão na ocupação Esperança, Vilma (moradora), pediu a palavra e disse que também realizava gravações. As primeiras imagens audiovisuais da Izidora de 2013 surgem, dentre outras, pelas mãos de Vilma, uma senhora de 69 anos, que comprou uma pequena câmera fotográfica digital (FIG. 98), com objetivo de filmar a ocupação, as assembleias de moradores, as manifestações nas ruas da cidade e todos os eventos que dizem respeito ao processo.



FIGURA 97 – Fotograma de “Memórias da Izidora” (Douglas Resende et al., 2016)

Vilma copia para DVD em uma *lan house* as imagens de seus testemunhos e guarda-os em uma gaveta para casos de necessidade. Nas mesas de negociação com o governo³¹², as construtoras e as ocupações, ela leva as imagens, caso seja necessário utilizá-las, para confrontar a fala do poder. Ela não edita, tampouco possui computador. “Essa filmadora aqui eu comprei para filmar a ocupação Esperança. O pessoal fala que é mentira, mas não é mentira. É verdade, tá aqui”³¹³. Edição e finalização ainda são uma etapa a ser alcançada no cinema das ocupações, uma atividade importante a ser fomentada, a partir de associações ou cineastas independentes que possam realizar cursos de formação.

312 Em meados de 2017 seguem as negociações entre as 8.000 famílias e o governo. O novo prefeito de Belo Horizonte que assumiu em 2017 vem cumprindo a promessa de não efetuar o despejo das áreas da Izidora que pertencem ao município. Já o governo do estado tem se esquivado das reuniões com os moradores, mantendo incerto o destino da ocupação. O estado atual da Izidora pode ser acompanhado em www.facebook.com/resisteizidora.

313 “Memórias da Izidora” (Douglas Resende et al., 2016). Disponível em <<https://youtu.be/Z6T0eBaXjRg>>. Acesso em 20 out 2017.



FIGURA 98 – Fotograma de “Memórias da Izidora” (Douglas Resende et al., 2016)

Grava-se tudo com o mesmo peso, sabendo-se que cada instante é fundamental e o próximo minuto pode conter mais um plano imprescindível. Filma-se com a gana de que a revolução em curso seja vitoriosa e que o gravado ajude a reconstituir a história. Mas independente de se alcançar o objetivo esperado, o processo de uma ocupação em si é potente demais para que não se deseje apreendê-lo, eternizá-lo e compartilhá-lo. Filma-se essa luta em memória de todas as outras que as narrativas hegemônicas obliteraram. Filma-se para que no confronto diário da produção dos discursos os sofistas tremam por saber que constroem estruturas cada vez mais instáveis e passíveis de serem implodidas. Vilma filma para que os outros acreditem, para que um dia, em qualquer momento do processo das ocupações ou da História, não se duvide de como tudo se iniciou, como funcionou, como em cada momento da guerra a máquina atuou, retrocedeu e avançou. Cedeu e reconquistou. Se Vilma filma para que acreditem no que se passa é porque sobre ela e seus companheiros de luta recaem tentativas constantes de apagamentos e aniquilações. E quem luta tem como fim a sobrevivência e a vitória. Se as imagens da televisão são consideradas a realidade por muitos, ao filmar-se a máquina de guerra produz-se cristais, a (quase) ficção da luta. “O que se vê no cristal é o falso, ou melhor, a potência do falso. A potência do falso é o tempo em pessoa, não porque os conteúdos do tempo sejam variáveis, mas porque a forma do tempo como devir põe em questão todo

modelo formal de verdade” (DELEUZE, 1992, p. 89). Assim, Vilma trabalha o tempo e produz as imagens da máquina de guerra atuando, imagens para confrontação do real espetacular produzido pelo Estado-capital.

A potência do falso é otimizada e amplificada pela ficção. A produção ficcional das e sobre as ocupações ainda é incipiente, mas pode-se mapear uma produção brasileira e a realização de ao menos duas mostras temáticas³¹⁴. “Zaga de bonecas” (Anderson Silva, 2013) e “A rua é pública” (Anderson Silva, 2013), por exemplo, têm como atrizes as crianças moradoras da ocupação Eliana Silva, de Belo Horizonte. Essas obras inspiraram a realização de uma oficina audiovisual para crianças na Izidora, que resultou em três curtas: “Dono de casa” (Anderson Silva, 2017), “Aniversário e castigo” (Anderson Silva, 2017) e “Papagaio verde” (Anderson Silva, 2017). Apesar dos curtas infantis citados não tratarem explicitamente da ocupação nos termos do fenômeno social e político, tornam visíveis modos de vida locais e fortalecem simbolicamente a luta.

“#Ocupação” (Gustavo Serrate e Rodrigo Huagha, 2016) se passa num edifício ocupado onde os últimos moradores têm quem decidir entre partir ou resistir, enquanto recebem ameaças da polícia e escutam pelo rádio as notícias (que são recortes reais do despejo de um hotel ocupado em Brasília). O curta “Teto sobre nós” (Bruno Carboni, 2015) trabalha com a apreensão causada pela ameaça de despejo em uma ocupação e uma tensão instaurada em um casal: enquanto o homem quer partir, a mulher deseja ficar e resistir pela casa. A personagem afirma “eu moro aqui. Minha casa tem piso quebrado e mofo nas paredes. E é bonita porque eu estou aqui para olhar para ela”. A permanência no espaço é vital para garantir a posse, a continuidade da luta e uma possível paz futura.

Retomando Resende (2016), este organizou as imagens³¹⁵ de Vilma, junto com as de Kadu, João Vitor, Edinho Vieira e as suas, tendo apresentado-as como parte de sua pesquisa. “Memórias da Izidora” (Douglas Resende et al., 2016) é uma das poucas obras editadas que foram gravadas na Izidora. Edinho Vieira (FIG. 99), morador da Esperança, iniciou suas experiências audiovisuais após construir sua casa na ocupação e perceber a potência do audiovisual no momento histórico-político que ele protagonizava junto com seus vizinhos e vizinhas de área e companheiros de luta. Edinho afirma que “as pessoas

314 Mofo – Mostra de filmes de ocupação e Izidocs – Mostra itinerante do filme documentário de Izidora

315 Disponível em <<https://youtu.be/Z6T0eBaXjRg>>. Acesso em 13 abr. 2018.

veem as ocupações urbanas pela tevê, em vários tipos de representação desse espaço, mas nenhuma dessas imagens representa quem está aqui” (*apud.* RESENDE, 2016, p. 130) e emprega sua produção imagética como um elemento de ruptura da circulação tradicional de imagens e informações através da mídia corporativa, que segundo ele mostra as ocupações sempre de forma negativa. Assim, cabe aos moradores produzir imagens capazes de expressar a diversidade humana das ocupações, em suas formas de pensar, organizar-se, auto-construir suas casas e plantar suas hortas.



FIGURA 99 – Edinho Vieira- Fotograma de “Memórias da Izidora” (Douglas Resende et al., 2016)

No trecho do vídeo “Memórias da Izidora” (Douglas Resende et al., 2016) filmado e narrado por João Vítor, morador da ocupação Vitória, de 14 anos de idade, a câmera passeia por entre ruas de terra vermelha. Enquadra um adolescente mexendo cimento e areia, a voz de Vítor em *off* apresenta-o como um jovem trabalhador que está construindo sua moradia, trabalhando por uma vida digna. A câmera segue adiante, mostra outras casas, todas de tijolo aparente, vermelhos, sem reboco. E o narrador exalta a quantidade delas e frisa que há moradores em todas, mesmo nas casas mais simples, feitas com madeira barata ou encontrada na rua, em restos de outras construções nos bairros vizinhos. Ele afirma que são casas de pessoas felizes, pois estão livres do aluguel e que

podem ser bem simples as casas, mas foram construídas com muito amor. Em um determinado ponto da gravação ele questiona as afirmações emitidas pelo ex-prefeito³¹⁶ sobre os moradores, que chegou a chamá-los de terroristas, quando estes bloquearam ruas do centro da cidade durante um protesto. João Vitor convida o ex-prefeito a vir conhecer de perto os moradores e suas casas construídas com muito suor e trabalho duro. São imagens singelas e potentes nas quais o autor faz da câmera um instrumento de amplificação de sua voz e seus ideais e demonstrando a crença no poder dessas imagens. Imagens de redenção.

4.12 – Cinema – imagem da resistência

Mondzain (2011) relembra a assertiva de Guy Debord sobre o aniquilamento do povo pelas indústrias culturais e identifica no cinema a possibilidade de se lutar através das imagens, utilizá-las como testemunho da resistência e da liberdade. Ela percebe o cinema como o espaço do povo, como o campo de produção das possibilidades diante do impossível e “a partir do século XX, a construção do cidadão, da sua dignidade e da sua igualdade, fica a cargo daqueles que fazem imagens e contam histórias a fim de nos restituírem a nossa capacidade legítima de sujeitos do devir e de atores da História” (MONDZAIN, 2011, p. 123). Nesse sentido trazemos as imagens da Izidora ao capítulo, como imagens insurgentes e constituintes. Ao mesmo instante em que condensam como arquivo a luta pelo direito à moradia, são propagadoras de novas formas de vida e desconstrutoras de narrativas opressoras.

As imagens contidas em “Memórias da Izidora” (Douglas Resende et al., 2016) feitas por Vilma, Edinho e João Vitor se entrecruzam. O corpo de um deles por vezes atravessa um plano feito pelo outro. O desejo de construção de uma memória da ocupação move seus afetos durante o processo no qual participam ativamente: o exercício diário da construção que vai além das suas próprias casas e se torna a construção de novas formas de vida, de se constituírem sujeitos engajados em uma possibilidade de transformação social, o que podemos chamar de atuação política além do voto. As ocupações urbanas propiciam uma formação política pela luta para aqueles

316 Márcio Lacerda, prefeito eleito e reeleito no período de 2009 a 2016.

que delas participam.

Charlene Egídio, moradora e coordenadora da ocupação Rosa Leão, percebe a formação e ampliação da sua consciência política e das pessoas com as quais convive na ocupação e afirma que a partir da luta da ocupação a pessoa se torna “algo que o governo, o poder público não quer jamais, que são pessoas, homens e mulheres, guerreiros e guerreiras, lutando pra garantia de todos os direitos e com consciência social, política, ambiental (...)” (FREITAS, 2015, p. 101). Sob esse aspecto, o cinema das ocupações e dos movimentos sociais tem como um dos pilares o compartilhamento do ideário libertário ligado aos direitos humanos, as lutas e suas conquistas. As imagens captam essas transformações pessoais e coletivas.

No audiovisual produzido pela e com as ocupações, os moradores estão de corpo presente, apresentando a motivação de urgência vital e política que as impulsiona, desconstruindo discursos hegemônicos, enfrentando a força do capital e um sistema político-jurídico-midiático que trabalha por ele. Numa imagem gravada por Vilma em uma manifestação é possível ver João Vítor com o celular em punho filmando um policial que tentava convencer os manifestantes a se dissiparem. O policial, apesar de poder ter nascido no bairro ao lado, ser vizinho daqueles manifestantes ou ter vindo da mesma classe social, naquele momento é a materialização do que o Estado normalmente tem a oferecer àqueles que decidem contra ele se insurgir. Não são imagens produzidas por um repórter contratado por uma rede de televisão; o cinema das ocupações é feito por parceiros da luta ou pelos próprios lutadores e lutadoras, sem intermediários. É uma câmera que se posiciona ao lado de quem luta e não atrás do cerco policial

Ainda sobre “Memórias da Izidora” (Douglas Resende et al., 2016), é imprescindível comentar dois planos filmados por Ricardo Freitas, o Kadu, na manifestação que seguia a pé da Izidora à sede do governo estadual no dia 19 de junho de 2015. O plano sequência³¹⁷ de quase nove minutos feito por Kadu, que também era um dos coordenadores da ocupação Vitória, mostra que a marcha seguia pacífica pela rodovia, até que a polícia militar fez um cerco e impediu seu prosseguimento de forma violenta utilizando bombas de efeito moral e de gás lacrimogênio, balas de borracha, cassetetes e spray de pimenta. Golpes e disparos, em terra e por helicóptero, acertaram sem distinção crianças, mulheres grávidas, idosos, homens e deficientes físicos conforme

317 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NrDTz5_rIQ8>. Acesso em 10 jul. 2016

documentado em relatório produzido pelo Coletivo Margarida Alves³¹⁸. Kadu filma e pede em vão que os policiais parem com as agressões. Pega uma criança no colo e caminha rápido para sair da zona de efeito dos gases, gravando e comentando o absurdo da situação. Ao fundo os policiais continuam com os disparos. Ao final dos planos a revolta de Kadu se converte num desabafo contendo ataques verbais ao recém-eleito governo estadual do Partido dos Trabalhadores (PT).

Logo após o fim precoce das manifestações as imagens de Kadu foram postadas na internet³¹⁹ e serviram para contradizer a versão dada pelo porta-voz da polícia militar, reproduzida pela mídia local e pelo próprio Partido dos Trabalhadores (PT)³²⁰. O governo classificou os manifestantes como criminosos, acusando-os de usarem crianças na linha de frente e queimarem um ônibus durante o protesto. Considerando a união que existe nas ocupações e o alto índice de consciência política dos moradores, inclusive dos mais novos, é normal as crianças participarem dos atos. Sobre o ônibus, este foi queimado após a agressão policial, numa rua próxima à avenida, como uma das poucas respostas acessíveis à multidão brutalmente agredida. A versão do governo circulou pela mídia capitalista, já a nota³²¹ da Izidora pelos atalhos e desvios da contrainformação, talvez não muito fácil de ser acessada, mas existente e cada vez mais a multidão aprimora a forma de circular suas narrativas.

Posteriormente as imagens foram incorporadas ao filme “Na missão com Kadu” (Aiano Bemfica et al., 2016), exibido e premiado em festivais de cinema. O filme circulou por outros caminhos que os planos postados na internet, alcançou outros públicos e ampliou a memória dos fatos ligados à repressão do Estado-capital e à história da ocupação.

No filme “Na missão com Kadu” (Aiano Bemfica et al., 2016), antes das cenas da manifestação, Kadu e outros moradores conversam sobre a repressão, afirmando terem estranhado muito a forma como a polícia agiu, pois várias vezes marcharam até a Cidade

318 Disponível em <<https://coletivomargaridaalves.org/relatorio-sobre-as-agressoes-perpetradas-pela-policia-militar-de-minas-gerais-em-manifestacao-de-moradores-da-izidora-na-data-de-19-06-2015-em-belo-horizonte-minas-gerais/>>. Acesso em 10 jul. 2016

319 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NrDTz5_rIQ8&t=20s>. Acesso em 3 set. 2017

320 Disponível em <<http://www.ptmg.org.br/ocupacao-urbana-do-izidoro-faz-manifestacao-na-mg-010/#.VyaPdFVVikp>>. Acesso em 10 jul. 2016

321 Disponível em <<https://www.facebook.com/notes/resiste-izidora/repudiamos-a-nota-do-pt-mg-e-a-cobertura-midi%C3%A1tica-sobre-as-ocupa%C3%A7%C3%B5es-da-izidora/705514579594522>>. Acesso em 10 jul. 2016

Administrativa sem esse tipo de situação. Kadu se confessa muito abatido e traz um fora-de-campo importante para o filme: uma senhora moradora fora vítima de uma bala de borracha no olho direito e ficou cega. Ela disse que não queria que ninguém soubesse, estava com medo e não ia se queixar contra o Estado. Apesar de todos os feridos, Kadu acredita que o ato repressivo serviu para unir as pessoas, para reafirmar a necessidade de todos se conectarem, pois “a gente vai mostrando pra eles, que quanto mais pessoas lutarem pela causa, quanto mais o povo se unir, a gente quebra qualquer governo e faz funcionar”. Em menos de um mês os moradores da ocupação fizeram uma grande caminhada de mais de 20 km até o centro da cidade, em repúdio à violência do governo e em prol da sua luta pela terra.

O uso de imagens de arquivo como as de Kadu em filmes levanta um ponto importante de assimilação pelo cinema documentário, e de forma ainda mais complexa na ficção, das imagens produzidas nas manifestações sociais. Pode-se evocar o curta experimental “Manhã cinzenta” (Olney São Paulo, 1969) gravado durante a ditadura civil-militar brasileira. No filme o diretor utilizou imagens de manifestações populares contra a ditadura. “Silêncio não se escuta” (Rochane Torres, 2016) também utiliza imagens de arquivo da ditadura brasileira, intercaladas às imagens da instalação de um muro nas ruas de Brasília para separar manifestantes de esquerda e de direita, contra ou apoiadores do golpe jurídico-político-midiático³²² que derrubou a presidenta Dilma Rousseff em 2016. “Da janela pra Consolação” (Dellani Lima, 2016) traz imagens de arquivo das manifestações de junho de 2013 captadas de uma janela em São Paulo e se misturam às memórias pessoais do personagem. Assim como “Ocorridos do dia 13” (Débora Zanatta e Estevan de la Fuente, 2016) traz também relações entre personagens e o que se passa além do espaço privado de quem se torna observador de manifestações de espectro diferente, neste caso de direita. Esses processos dão uma sobrevida às imagens de arquivo, entregando-as a espectadores que talvez não as encontrassem por outras formas e na contemporaneidade são mais uma destinação possível para o ato político de se filmar as movimentações sociais.

322 Noam Chomsky em artigo classifica como “golpe brando” a derrubada da presidente Dilma Rousseff em 2016, pela ausência de intervenção militar. Disponível em <https://www.democracynow.org/2016/5/17/noam_chomsky_brazils_president_dilma_rousseff>. Acesso em 17 ago. 2016. Oliver Stone, Naomi Klein, Glover, dentre outros, assinaram o documento “Artists and Intellectuals Support Democracy in Brazil”. Disponível em <<https://www.commondreams.org/news/2016/08/26/naomi-klein-oliver-stone-noam-chomsky-others-condemn-coup-brazil>>. Acesso em 17 ago. 2016.

Ter a ficção como uma potência aliada na luta pelos direitos é extremamente importante e o longa metragem “Era o Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2016) pode ser visto como um filme pioneiro no circuito das salas de cinema, capaz de aproximar o público a uma ocupação urbana ao explorar em detalhes várias nuances dessa forma de luta popular. A história se passa em um hotel abandonado na cidade de São Paulo que foi ocupado por moradores organizados junto à Frente Luta por Moradia (FLM), que inclusive tem uma de suas coordenadoras, Carmem Silva, como personagem de destaque. A própria produção é uma parceria com a FLM e o endosso destes que estão à frente do processo emancipatório é, de acordo com Getino³²³, uma possível caracterização da obra como revolucionária e militante.

Para Caffé³²⁴, “ocupa-se para expor a luta por moradia. E o nosso filme é, assumidamente, um instrumento de luta para a FLM”. O filme propicia um encontro do espectador com o cotidiano de uma ocupação urbana. Estão presentes na obra as assembleias de moradores como principal instância deliberativa; a participação da rede de apoiadores, que grava e edita imagens da luta; as relações com o poder judiciário e o surgimento de uma nova ocupação; dentre outros assuntos. O cinema consegue apresentar uma perspectiva do movimento num plano bastante próximo do humano, daquilo que é vivido na ocupação e da necessidade e falta de opção que leva uma pessoa ao ato revolucionário de ocupar uma nova morada.

“Sou refugiado palestino no Brasil. Vocês são refugiados brasileiros no Brasil” é a fala de Isam Ahamad Issam para seus companheiros de luta quando chega uma ordem de despejo. O fato de existirem no filme diversos imigrantes, que de fato habitam também o Hotel Cambridge, colabora para internacionalizar a luta pelos direitos humanos, amplia o interesse de outros países pelo filme e fortalece o debate sobre questões migratórias e as relações do ser humano com os territórios. Importante ressaltar, dentro da lógica que foi apontada neste capítulo das diversas possibilidades de circulação das imagens brutas das manifestações, que o filme utiliza imagens de uma ação de despejo na qual a polícia militar e o governo transformam a cidade de São Paulo num campo de batalha. Assim como as cenas de uma nova ocupação em formação também são documentais. Este ato prolonga uma tradição do cinema político de incorporar imagens reais das movimentações

323Disponível em <<http://octaviogetinocine.blogspot.com.br/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html>>. Acesso em 20 jan. 2018.

324 Caffé, Eliane. Interview. *Revista de cinema*. Revista de cinema, 2016. *Online*.

sociais e a ficção devolve ao povo as imagens de suas lutas.

4.13 – Ocupações renascem

Neste percurso realizado tentou-se dilatar a concepção de cinema para que nela se incluam também os materiais não editados das lutas por direitos. O filme “Era o Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2016) de alguma forma cumpre uma destinação do cinema de ser tanto um campo de formulação de possibilidades impossíveis quanto o de condensador de narrativas guerreiras. A instabilidade faz parte do cotidiano das ocupações e entre uma ameaça de despejo e outra, há momentos de trégua e os moradores podem, dentre outras coisas, fazer seus filmes. “Era o Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2016), por exemplo, foi gravado após a vitória dos moradores e a obtenção oficial da propriedade. Assim, as imagens que nos chegam são as de um cinema que se molda ao tempo das ocupações. Ora pela urgência, ora pela calma, sempre pela rebelião.

O cinema, seja pelas unidades fragmentárias não editadas, seja por documentários ou ficções, é vetor de insurgências. Instrumento de ataque e defesa, fazendo uso livre da câmera como uma arma. Ele segue as reconfigurações das movimentações sociais, num fluxo que não cessa, de maneira que a “cada vez que há operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução enquanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita, que um novo potencial nômádico aparece, com reconstituição de um espaço liso (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 64). E o cinema segue acompanhando essas sublevações, como parte integrante da máquina de guerra, captura seus contornos, suas metamorfoses, a sua forma de agir, levando a imagem da máquina alhures, transportando seus afetos e contribuindo para suas ressuscitações. O cinema das ocupações menos descreve um mundo do que cria um outro novo.

Resiste Izidora: as pessoas seguem com suas câmeras em punho contra o Estado, que tanto mata pela sua ausência deliberada, quanto por sua presença insidiosa. As máquinas de guerra não apenas resistem, empenham sua força nas reconfigurações territoriais.

Neste capítulo foi feito um esforço para se apresentar o cinema afirmativo ligado ao território, considerando-o como uma ramificação do cinema político e insurgente,

produzido com e por quilombos e ocupações urbanas. Na continuidade da pesquisa iniciada com os obstáculos impostos ao cinema negro, podemos inferir que o cinema dos quilombos e ocupações urbanas é em parte possível pelos caminhos abertos por realizadores negros e seus primeiros filmes. E como o cinema negro, o cinema destes territórios está em expansão.

CAPÍTULO 5
DE UM FUTURO EM PRODUÇÃO

Quem não deve, não treme.

LICINDO MARQUES DE SOUZA
(TIBEL – ANCIÃO DO QUILOMBO DOS MARQUES)

5.1 – Cinema negro em expansão

Os realizadores audiovisuais negros trabalham para ultrapassar os impedimentos postos desde a invenção do cinema, têm obtido êxito, mas como notamos ao longo da pesquisa, ainda encontram dificuldades impostas por questões raciais. A cada filme finalizado um novo trecho da história deste país é trazido à superfície ou uma outra perspectiva libertadora é fornecida a um fato histórico supostamente tido como definido, irrevogável e inquestionável. O cinema negro escova a história a contrapelo, no sentido que propõem Benjamin (2012) de recusa da investigação historicista devotada aos vencedores (dominadores). Um grande empenho é promovido por diversos agentes para que esses filmes circulem, se tornem acessíveis.

Podem ser citados festivais voltados para diretores negros, como Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, que em 2019 completa sua 12ª edição e exibirá noventa obras nacionais. E mais algumas edições de 2019, como a 15ª Mostra Internacional de Cinema Negro, a II Mostra Itinerante de Cinemas Negros – Mahomed Bamba, a 4ª Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso e 3ª Mostra de Cinema Negro de Pelotas, dentre outras.

Além de circularem por festivais sem recorte específico de raça, cinemas, serviços de *streaming* e canais de televisão, os filmes do cinema negro têm tido destaques em mostras integradas a seminários com catálogos produzidos, que se constituem como arquivos para o futuro. Siqueira³²⁵, programadora do FestCurtasBH, detecta que nas últimas edições tem havido um aumento do número de filmes inscritos realizados por pessoas negras e questiona a ausência desta filmografia quando a história do cinema brasileiro é analisada. Diversas frentes se abrem para reverter paulatinamente esse quadro, como por exemplo a promoção da mostra especial do 20º FestCurtasBH “Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada³²⁶”, organizada em cinco programas: Família, Genocídio, Raízes, Diáspora e Corpo. Todas as sessões foram seguidas de debates, que segundo Augusto³²⁷, potencializam a curadoria e a ressonância das obras.

325 Disponível em <<https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/festcurtas-debate-cinema-negro-1.2009039>>. Acesso em 01 abr. 2019

326 Com curadoria de Heitor Augusto. Disponível em <<https://ursodelata.com/2018/07/31/cinema-negro-capitulos-de-uma-historia-fragmentada-apresentacao/>>. Acesso em 01 abr. 2019

327 Disponível em <<https://ursodelata.com/2018/08/20/sobre-a-curadoria-da-mostra-cinema-negro-capitulos-de-uma-historia-fragmentada/>>. Acesso em 01 abr. 2019

Uma outra iniciativa que o crítico³²⁸ destaca é a mostra “*Soul in the eye*” apresentada durante a programação do Festival Internacional de Cinema de Roterdã de 2019. A mostra reúne obras do pioneiro Zózimo Bulbul e de realizadores contemporâneos. Segundo Janaína Oliveira, curadora da mostra, a nova geração de cineastas pode ser creditada em parte ao legado de Bulbul e

às ações afirmativas no Brasil entre 2003 e 2016, resultando em uma política educacional inclusiva e novas escolas de cinema fora das principais capitais. Esses desenvolvimentos levaram a um aumento significativo do cinema negro brasileiro nos últimos anos³²⁹.

Augusto³³⁰ destaca a relevância histórica desta mostra para o cinema brasileiro e o ineditismo do recorte em um festival europeu de grande importância, sendo necessário aguardar o tempo para saber se estamos diante de uma mudança estrutural no que diz respeito ao acolhimento e circulação das obras no Brasil e mundo afora.

Augusto atribui o mérito da mostra ao trabalho da curadora Oliveira, que se empenha ao longo dos anos para atravessar fronteiras com o cinema brasileiro e aos organizadores do festival que souberam utilizar seus privilégios de maneira inclusiva, de forma que

esse gesto ilustra o que ainda pautamos no Brasil, que é: como quem detém o poder pode contribuir de forma prática com quem está atrás da cortina, invisibilizado pelo racismo estrutural. Essa lição precisa ser aprendida: quando você detém a chave, esforce-se para passar a senha do cadeado não só para os filmes, mas para outros atores do tabuleiro que trabalham para a vida dos filmes quando prontos³³¹.

O risco constante de eliminação física ao qual estão sujeitos os cineastas negros pelo fato de viverem em um país racista como o Brasil é um dos fatores que Augusto³³² elenca para enfatizar a importância da criação de espaços próprios para circulação das obras destas pessoas. Isso para além dos espaços abertos por aqueles que detêm poderes para isso. Há otimismo e apreensão em relação ao futuro, uma vez que o crítico

328Disponível em <<https://ursodelata.com/2019/01/30/soul-in-the-eye-e-os-pretos-em-roterda/>>. Acesso em 01 abr. 2019

329Disponível em <http://ficine.org/rotterdam-e-o-cinema-negro-brasileiro_ii/>. Acesso em 01 abr. 2019

330Disponível em <<https://ursodelata.com/2019/01/30/soul-in-the-eye-e-os-pretos-em-roterda/>>. Acesso em 01 abr. 2019

331*Ibid.*

332*Ibid.*

afirma que o cinema negro brasileiro é atravessado por “momentos cíclicos e interrupções bruscas³³³”. E já agora, no primeiro trimestre de um novo governo federal eleito no Brasil³³⁴, há sinais de que o acesso aos recursos que vinham sendo utilizados para a produção e difusão audiovisual brasileira podem ser comprometidos por ações como a interrupção de patrocínio cultural por estatais³³⁵ e indicações do próprio presidente durante campanha que pretende rever ações afirmativas³³⁶. Em movimento oposto às medidas dos governos anteriores do Partido dos Trabalhadores (PT)³³⁷, que buscavam na área cultural ampliar a capacidade de autorrepresentação dos povos afro-pindorâmicos, ciganos, populações rurais, dentre outros, o governo federal iniciado em 2019 reforça o pacto colonial e tenta impor crivos a quem pode falar e o que pode ser dito.

Acompanhar o desenvolvimento do cinema afro-pindorâmico nos próximos anos será uma tarefa estimulante para críticos, programadores, pesquisadores e espectadores resistentes. Talvez o setor cultural esteja entrando em período de recessão imposto por um governo autoritário e neoliberal. Caso o prognóstico se confirme, cineastas em geral, e ainda mais aqueles que por décadas tiveram mais obstáculos no percurso de realização, terão que buscar estratégias para continuar a produção. Arranjos coletivos, formas alternativas de financiamento e articulações políticas para tentar evitar derrocada do que foi já conquistado são alguns caminhos. Pode ser que o Estado tente impor novamente freios na estética afro-pindorâmica, mas toda revolução fílmica alcançada até o momento não retroagiria.

Ante um ciclo de achatamento das forças produtivas, somado a um desmonte das instituições, Gomes reafirma a importância do reagrupamento em torno da memória, que

inerente a qualquer ação cultural, vem com mais força à tona como sentimento coletivo. Tudo parece mais arriscado a ser o último filme, o último edital, o último texto, o último festival... Diante da sensação de fim de ciclo, o mergulho histórico é talvez uma das ações mais urgentes como munição para o porvir³³⁸.

Bem possível que estejamos adentrando um período onde novamente serão feitos os filmes que puderem se feitos, sob contingências orçamentárias, racismo estrutural

333 *ibid.*

334 Jair Bolsonaro, com mandato de 2019 a 2022.

335 Como exemplo, os seguintes fatos: “Em processo de revisão de patrocínios, Petrobras corta apoio a 13 projetos culturais”. Disponível em <<https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/256152/em-processo-de-revisao-de-patrocínios-petrobras-co.htm>>. Acesso em 15 abr. 2019.

336 Disponível em <<https://bit.ly/2V4ZIMK>>. Acesso em 15 abr. 2019.

337 Período de 2003 a 2016

338 Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/nova/sarava-my-brother/>>. Acesso em 15 abr. 2019.

fortalecido e políticas neoliberais de favorecimento da indústria cinematográfica internacional.

À superfície com as imagens. À superfície da página escrita, das telas brancas de cinema e das telas luminosas dos aparelhos. As imagens seguirão buscando formas e meios de aflorar, de seguir combatendo. A história do cinema negro brasileiro vem nos mostrando que o embate travado desde o primeiro navio negreiro que atravessou o Atlântico ainda não findou, infelizmente.

Mas é fato que a quantidade de obras produzidas do cinema negro, principalmente na segunda década do século XXI, é vista com entusiasmo por diversos críticos e sujeitos diversos que acompanham essa produção. Gomes percebe a sub-representação como uma oportunidade “de partir para modos de expressão onde não coincidamos com imagens pré-prontas, pra inventar línguas nossas. (...) Há potência de expressão do que não aparece, do que não se normatizou – ainda³³⁹”. Para além dos golpes de Estado, o devir-afro-pindorâmico seguirá seu curso e seu cinema continuará colocando em circulação imagens aguardadas há séculos, pode-se dizer.

Mbembe (2018a) afirma que o real é também a arte e o cinema, assim como o teatro, a literatura, dentre outras, trazem não a ilusão, mas imagem como um fato. “Existe um regime de troca entre o imaginário e o real, se tal distinção fizer sentido. Pois, no fundo, um serve para produzir o outro. Um articula-se com o outro, podem ser convertidos um no outro, e vice-versa” (MBEMBE, 2018a, p. 225). Pensamento que se aproxima de Godard, que afirmou que já há um bom tempo “o povo das salas obscuras queima imaginário para aquecer o real³⁴⁰”. O cinema negro atua na produção do real e na indissociabilidade é também o próprio real. Inalcançável, efêmero, vislumbrado por entre frestas e talhado num ininterrupto trabalho.

Aguardar os novos filmes, voltar aos filmes antigos. Pensar que os primeiros realizadores negros fizeram o que estava ao alcance. Celebrar a produção contemporânea, escrever sobre ela, projetá-la, antropofagizá-la. Servir-se do poder concentrado nas suas imagens. Poder que para Mbembe é “farmácia pela sua capacidade de transformar os recursos da morte em força germinadora – a transformação e a conversão de recursos de morte em capacidade de cura” (2018a, p. 225). Sigamos acompanhando este cinema, tanto sua absorção do real, quanto sua construção do real.

339 *Ibid.*

340 GODARD, Jean-Luc. *Histoire (s) du cinéma*. 2006.

Estejamos atentos ao poder que ele concentra e redistribui e que cumpre a parte que cabe-lhe na reinvenção de outro mundo possível e na fundação de uma comunidade advinda, dentre outras coisas, da reparação e da superação do racismo.

Quanto ao cinema dos quilombos, especificamente, podemos acreditar que o fortalecimento do cinema negro como um todo vai repercutir nos quilombos de meio rural e urbano e mais obras gravadas nesses territórios emergirão. É uma aposta. Tomando como referência o cinema indígena e o volume de obras por ele já realizadas, podemos tecer um paralelo com o cinema dos quilombos, que vem apresentando um crescimento no número de obras produzidas.

Lembremos que Mbembe (2018a) nos apresenta duas possibilidades de devires-negros do mundo. Numa delas, ante a ameaça crescente de subjugo neoliberal se alastrando por todas regiões do globo, as condições de sujeição semelhantes às do período escravocrata serão disseminadas de tal forma que abrangerão grande parte da população mundial. Sob essa perspectiva, o poder atuaria na tentativa de eliminar a multiplicidade e a diversidade que comporta o cinema, promovendo a redução a um cinema único, que trabalha para a normatização da exploração e da dominação. Em dezembro de 2018 houve uma reformulação³⁴¹ no Conselho Superior de Cinema brasileiro e cadeiras que eram ocupadas por cineastas brasileiros foram repassadas para membros de empresas estrangeiras de produção e distribuição de conteúdo. Em abril de 2019 o filme “Vingadores: ultimato” (Anthony Russo e Joe Russo, 2019) estreou em 2.700 salas das 3.300 existentes no Brasil, o que representa um preenchimento de 80% das salas. Tanto pelo viés econômico da lucratividade do cinema, quanto pelo viés da disseminação de conteúdo ideológico, esses fatos comprovam que o mercado audiovisual está em constante disputa. E não deixam de representar um sintoma do curso neoliberalizante da política nacional e do avanço do devir-negro do mundo em sua versão mórbida, fortalecidos no Brasil após derrubada da presidenta Dilma Rouseff.

O porvir em aberto coloca sempre em combate os atores do campo audiovisual. E o cinema tem grande importância no panorama mbembiano de um devir-negro restituidor da vida e da liberdade no mundo. A força deste devir vem das rebeliões negras e indígenas, resultantes do grande impulso pela vida que possibilitou a sobrevivência através dos séculos de exploração. O cinema é uma das formas de se atualizar a

341 Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2018/12/07/mudanca-no-conselho-superior-de-cinema-e-perversa-para-audiovisual-nacional/>>. Acesso em 20 abr. 2018.

resistência e propagar a insurgência dos povos que seguem transformando-se em imagens.

O cinema é parte deste devir na medida em que possibilita a afirmação das identidades. Como uma prova de vida de populações afro-pindorâmicas que o Estado-capital preferiria extintas, já que um povo que supostamente não existe pode ser exterminado sem alarde. Caimi Xavante acredita no potencial atualizador da resistência que o cinema detém e afirma que “os livros didáticos nos mostram como a gente era antigamente, ou seja, nesses livros nós não existimos mais. O vídeo vem acabar com essa distorção. Nós existimos, estamos aqui, nossa terra existe e nós nunca vamos ser brancos” (ARAÚJO, 2011, p. 69). Sigamos atentos ao cinema da afirmação da vida, da diversidade e da multiplicidade.

5.2 – A produção do futuro

Durante a escravidão, as mulheres escravizadas produziam bonecas a partir de tiras de suas roupas para que seus filhos tivessem algo para brincar. Martins³⁴² evoca a imagem dessas bonecas, conhecidas como *abayomi*, numa relação com o cinema negro brasileiro. Segundo o autor, mais que um brinquedo, as bonecas também eram uma forma das crianças se reconhecerem e se identificarem. A precariedade de recursos para a produção das bonecas, o imperativo de produzi-las e a sua importância em um contexto de opressão é relacionada por Martins³⁴³ a um estado geral comum aos realizadores audiovisuais brasileiros, principalmente aos negros. Estes, segundo o autor, vêm de um lugar de onde não se é esperado que surjam cineastas. Romper com as adversidades equivale, segundo Martins, a “fazer muito com pouco³⁴⁴”, citando as equipes reduzidas e os equipamentos mais simples dos primeiros filmes.

O diretor considera o cinema negro “uma forma de trapacear o sistema. O sistema não quer que sejamos cineastas, mas seremos mesmo assim. Da forma que

342 *Master Class* realizada por Gabriel Martins no Festival Internacional de Cinema de Roterdã, 27/01/2019. Disponível em <https://www.facebook.com/leon.reis.9/videos/2015387455225180/?hc_ref=ARTJ9zo2C0eh77XWNI5JlwfeqDGMkG137uk_MEGDB-tqAlnpdIAZAWAANLZ3q1V528E>, acessado em 01 abr. 2019.

343 *Ibid.*

344 *Ibid.*

pudermos³⁴⁵”. E politicamente falando, reforça que um dos principais objetivos de seu cinema é fazer emergir subalternidades. As imagens colocam em primeiro plano uma questão fundamental – a liberdade. O que está em jogo é a produção do futuro e não de um futuro qualquer na medida em que o presente se mostra sob os aspectos repressivos raciais um pântano de colonialidades não superadas. O sistema não quer que os negros fiquem vivos e o cinema tenta reverter os dispositivos da escravidão atualizados pela necropolítica.

Cotejemos dois fotogramas (FIGS. 100 – 101). Imagens separadas pelo tempo. Uma remete ao período escravocrata, algum momento de um longo intervalo entre os séculos XVII e final do XIX. Outra situada no futuro, no ano de 2029. Em comum apresentam a substância de toda energia empenhada a favor da reobtenção da liberdade. Se no futuro se sonha com essa liberdade é porque a perspectiva do presente é de que a luta ainda não esteja perto do fim.



FIGURA 100 – Filho de Zezinho e a miniatura do avião de Buriti
Fonte: “Rota do Sal Kalunga” (Amâncio e Braga, 2011).

345 *Ibid.*



FIGURA 101 – Chico em vôo de pipa
Fonte: “Chico” (Irmãos Carvalho, 2016)

O curta-metragem “Chico” (Irmãos Carvalho, 2016) se encerra com uma cartela de dedicatória da obra às crianças assassinadas durante ações policiais

Alana Ezequiel, 13 anos, Morro dos Macacos
Fabiana Santos Monteiro, 11anos, Morro dos Telégrafos
Ramon Ferandez Domingues, 6 anos, Favela do Muquiço
João Roberto Amorin Soares, 3 anos, Tijuca
Wesley Guilber Rodrigues, 11 anos, Barros Filho
Juan Moraes, 11 anos, Favela Danon
Juliana Rodrigues, 6 anos, Caju
Bruna da Silva Ribeiro, 11 anos, Morro da Quitandinha³⁴⁶

E “Chico” (Irmãos Carvalho, 2016) é sobre essa investida do Estado contra as vidas das pessoas negras. A obra se localiza temporalmente em 2029, quando é noticiada num jornal televisivo a promulgação da “Lei de ressocialização preventiva”. A lei foi aprovada através de referendo popular e é anunciada como a mais recente iniciativa da

346 “Chico” (Irmãos Carvalho, 2016)

agenda de segurança pública do governo, que segundo a matéria jornalística, tem evitado o crescimento dos índices de criminalidade. A lei autoriza que tropas federais de pacificação, em conjunto com as polícias militares estaduais, possam apreender cidadãos menores de 18 anos e encaminhar para as Casas de Proteção ao Menor. A matéria ainda informa que a apreensão (sequestro) dos menores será feito à noite, quando as ruas e becos estão vazias, pois há risco de confronto e os cidadãos de bem precisam ser protegidos. O ministro Alceu Figueira, entrevistado pelo canal de tevê, justifica o dispositivo legal,

tem que entender, que a gente monitora os menores com potencial para entrar para o crime desde 2019. Dez anos de análise e eu vou te dizendo aqui, os menores de baixa escolaridade, baixa renda, com criminosos na família, que vivem em área de risco, negros, têm um potencial gigantesco para cometerem esses crimes, que nós estamos, infelizmente, assistindo. Não sou eu que digo isso, são as estatísticas³⁴⁷.

Vimos que uma das consequências da abolição sem compensação que perduram ainda hoje é a população negra compor a maioria pobre da população brasileira. O acesso à educação que era proibido aos escravizados, hoje é dificultado para negros pobres, uma vez que os investimentos públicos em regiões periféricas onde habita a população negra são insuficientes³⁴⁸. Então, estas consequências próprias do racismo são utilizadas como justificativas para a intensificação das ações racistas.

A lei será executada na própria noite do dia de sua publicação em edição extra do Diário Oficial da União. A avó de Chico, na certeza que ele será apreendido, prepara um bolo e canta parabéns, antecipando o aniversário, que seria no dia seguinte. Logo após o pôr do sol inúmeros foguetes são estourados pela comunidade, alertando que a polícia se aproxima. Chico mora com sua mãe e avó num edifício em ruínas, coabitado por outras famílias. Muitas crianças correm de um lado para o outro, a rádio comunitária prega a resistência afirmando que a polícia deve ser atacada com as armas que estiverem ao alcance e os adultos preparam coquetéis *molotov*. A mãe de Chico tem uma serralheria no imóvel e ao longo do dia trabalha num aparato, que ao final do filme descobrimos ser uma grande pipa, onde ela amarra Chico e alça vôo. Enquanto a paisagem sonora do filme reverbera gritos, ordens policiais e tiros, Chico paira no ar e se distancia daquele território

347 “Chico” (Irmãos Carvalho, 2016)

348 Nota sobre educação pública e raça.

em estado de sítio. Escapa da opressão legalizada antecipada que imprime um terrível determinismo racial às crianças negras pobres.

Somente na cidade do Rio de Janeiro, entre 2007 e 2019 foram assassinadas 57 crianças por balas perdidas³⁴⁹. Apenas em 2019 foram mortos Ágatha Félix, Kauê Ribeiro dos Santos, Kauã Rozário, Kauan Peixoto e Jenifer Silene Gomes, todas as cinco negras, num total de 16 crianças baleadas³⁵⁰. A realidade vem se mostrando mais cruel do que a ficção pode prever. Três dias após o assassinato de Ágatha Félix (8 anos), por um tiro de fuzil, o governador³⁵¹ do Rio de Janeiro assinou um decreto³⁵² que retira a redução de mortes provocadas por policiais do cálculo para pagamento de bônus. Considerando as ações do Estado contra quilombos, vilas, favelas e ocupações e as estatísticas de assassinatos de jovens negros³⁵³ fica evidente que segue em curso o genocídio da população negra, inaugurado com a escravidão. E a proposta de plano de governo³⁵⁴ do candidato eleito para presidente³⁵⁵ de fornecer o excludente de ilicitude para mortes causadas por policiais está em vias de ser votada no Congresso, exime de responsabilidade os policiais pelas mortes causadas em serviço. O paralelo da ficção com a história contemporânea se dá então não pelo recolhimento dos menores, como previa “Chico” (Irmãos Carvalho, 2016), mas com a aplicação de uma inconstitucional pena de morte, sem crime cometido, aplicada pelo Estado em crianças negras que este mesmo Estado julga que serão os delinquentes da próxima geração.

O artefato voador (FIG. 101) construído pela mãe de Chico³⁵⁶ de certa forma remete ao avião de buriti (FIG. 100) construído pelos escravizados que deram origem ao quilombo Kalunga. Zezinho nos conta³⁵⁷ que para fugir das fazendas e minerações escravocratas, seus ancestrais produziam um avião planador com madeira de buriti, que é

349Disponível em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-09/rio-de-paz-faz-homenagens-57-criancas-mortas-por-balas-perdidas>>. Acesso em 20 de ago. 2019.

350Disponível em <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/23/familias-de-criancas-mortas-por-bala-perdida-no-rj-cobram-respostas-e-contestam-policia-virou-rotina.ghtml>>. Acesso em 20 de ago. 2019.

351Wilson Witzel (PSC) – eleito para o mandato 2019 – 2022.

352Decreto n. 46.775 de 23/09/2019 publicado no Diário Oficial do Rio de Janeiro.

353Assassinatos de jovens negros aumentaram 429% em 20 anos (1997 – 2017). A cada cinco pessoas assassinadas, quatro são negras. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/assassinatos-de-jovens-negros-no-brasil-aumentam-429-em-20-anos/>> Acesso em 20 de ago. 2019.

354 Proposta de governo de Jair Bolsonaro, “O caminho da prosperidade”. Disponível em <http://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/BR/2022802018/280000614517/proposta_1534284632231.pdf>. Acesso em 20 de ago. 2019.

355Jair Bolsonaro – eleito para o mandato presidencial de 2019 – 2022.

356 “Chico” (Irmãos Carvalho, 2016)

357 “Rota do Sal Kalunga” (André Braga e Cardes Amâncio, 2011)

bastante leve. E de cima de uma montanha alçavam vôo, ultrapassavam os muros do cativo e pousavam num sítio propício que oferecesse a possibilidade de recomeçar a vida em liberdade.

Ambos dispositivos de transcendência de um território onde os sujeitos se encontravam oprimidos. Dispositivos que simbolizam a inexistência de obstáculos intransponíveis quando se busca a liberdade, deixando para trás o terror.

O cinema tenta decifrar, traduzir, denunciar e reverter os estados de sítio e de exceção aos quais são submetidos a população das aldeias, quilombos, favelas e ocupações. O cinema destes territórios compartilha uma longa tentativa de se viver em paz. Seus filmes nos trazem o alerta contra o mau devir-negro do mundo e operam para evitar a expansão e desconstruir o colonialismo moderno que se ampara no tripé estado de sítio, estado de exceção e biopolítica, como expôs Mbembe (2018b).

Pode-se concluir que o cinema logra romper com o cerco do epistemicídio que ainda imperava sobre esse campo da expressão humana. Cinema cujo vetor vai dos territórios para seus exteriores, levando consigo as vozes antes silenciadas. As imagens que partem de dentro território confrontam, fazem desmoronar aquelas produzidas sobre ele a partir de seu exterior. Como o povo de Maria de Paraguaçu³⁵⁸ numa longa luta por sua terra quilombola se vê obrigado a produzir nas ruas um direito de resposta a uma reportagem caluniosa veiculada no Jornal Nacional da Rede Globo intitulada "Crime no quilombo – suspeitas de fraude e extração de madeira de Mata Atlântica"³⁵⁹. A reportagem se apresenta como "resultado estarrecedor de uma investigação no Recôncavo Baiano sobre uma comunidade que está prestes a ser reconhecida como remanescente de quilombo"³⁶⁰. O jornalista nega que no local tenha havido engenho, trabalho escravo e são exibidas cenas de desmatamento de outra região como se fosse no quilombo. Digno de nota que o diretor-executivo de jornalismo da Rede Globo um ano antes dessa matéria havia lançado um livro³⁶¹ negando a existência de racismo no Brasil.

A montagem de "Maria do Paraguaçu" (Camila Dutervil, 2009) traz Maria e sua família assistindo à matéria (FIG. 102), sobrepõe a esta cena imagens das ruínas do engenho onde os ascendentes do quilombo eram escravizados e já no próximo corte

358 "Maria do Paraguaçu" (Camila Dutervil, 2009)

359 Matéria veiculada na edição de 14 de maio de 2007

360 "Maria do Paraguaçu" (Camila Dutervil, 2009)

361 KAMEL, Ali. Não somos racistas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

apresenta os quilombolas em marcha denunciando a manipulação midiática a partir do discurso de uma jovem quilombola (FIG. 103):

a Rede Globo invadiu nossas terras e lá fez uma reportagem acusando a gente de fraude. Porque a Rede Globo só é a favor dos ricos, só é a favor dos grandes. Ela é preconceituosa, ela nos discriminou. Descaradamente acusando a gente de fraude e dizendo que aqui em São Francisco não tem negros. Nós necessitamos de nossas terras para continuar nossas culturas, lá está o candomblé, que é mantido por comunidades negras até hoje, lá é mantido o samba de roda, o maculelê. A gente continua resistindo. Não assista, não ligue a sua televisão na Rede Globo. Nós estamos fortes e unidos para enfrentar qualquer situação. Fora a Rede Globo³⁶².



FIGURA 102 – Fotograma de “Maria do Paraguaçu” (Camila Dutervil, 2009)



FIGURA 103 – Fotograma de “Maria do Paraguaçu” (Camila Dutervil, 2009)

³⁶²“Maria do Paraguaçu” (Camila Dutervil, 2009)



FIGURA 104 – Fotograma de “Maria do Paraguaçu” (Camila Dutervil, 2009)

As terras da comunidade eram de interesse de fazendeiros e incorporadores da região, pois poderiam ser utilizadas para expansão de agropecuária, projetos de turismo, dentre outros. E eram esses poderosos locais que estavam por trás da matéria da Rede Globo³⁶³, promoviam campanha de difamação, destruíam cercas, colocavam animais para pastar nas plantações dos quilombolas, matavam as criações da comunidade e patrocinaram também uma ação judicial³⁶⁴ que travou o reconhecimento da comunidade negra como quilombola por quase dois anos, mas que foi revogada posteriormente. Assim como seus antepassados escravizados queimavam as forcas onde se assassinavam negros insurgentes (MOURA, 1988), os quilombolas de São Francisco do Paraguaçu queimaram uma representação de televisão com o logotipo da Rede Globo (FIG. 104), complementando o ato de repúdio à matéria racista.

“Maria do Paraguaçu” (Camila Dutervil, 2009) é um cinema cúmplice, feito por uma realizadora não-negra que coloca seus saberes cinematográficos em prol da luta e é acolhida pelo quilombo, recebida dentro das casas das pessoas conscientes da importância da imagem libertária para se combater a imagem opressora. Filmes como estes são exemplos da utilização dos privilégios da branquitude no combate ao racismo. A cada obra como esta realizada num quilombo, seus moradores adquirem a noção mínima das etapas e meandros do modo de produção. Além de outros efeitos imprevisíveis. Pode

363Nota em defesa da Comunidade quilombola de São Francisco do Paraguaçu. Disponível em <<http://www.intervezes.org.br/direitoacomunicacao/?p=18380>>. Acesso em 5 de ago. 2019

364De acordo com a nota da Associação de Advogados de Trabalhadores Rurais no Estado da Bahia (AATR). Disponível em <<http://www.palmares.gov.br/?p=3504>>. Acesso em 5 de ago. 2019

o cinema nesses locais promover sua boa contaminação e fazer despontar realizadores quilombolas, como Danilo Candombe, morador do Quilombo do Açude, que após o contato com obras realizadas em sua comunidade, enveredou profissionalmente para o audiovisual. Em seu primeiro curta³⁶⁵, realizado com uma câmera emprestada pela escola, contou com a atuação de seus parentes. A obra traz à tela os sonhos de liberdade de um escravizado num momento de devaneio de uma pausa no trabalho que dura um curto intervalo até a próxima chicotada do feitor.

Na reversão da opressão e na produção do devir-afro-pindorâmico libertário o cinema negro promove a resistência positiva, compartilha o ideário da produção da liberdade acumulada dos séculos de luta pela vida desde o primeiro navio negreiro a cruzar o Atlântico. Um cinema que fornece a dimensão da importância do legado de amor da raça negra contido na sobrevivência (NASCIMENTO, 1980), geração após geração, contra todas adversidades.

Os filmes vão revolvendo as camadas de passado que eram mantidas soterradas e intactas pelo colonialismo. Relembrado o que foi discutido no capítulo três sobre a ausência dos nomes dos escravizados fotografados, o cinema se ocupa dessa restituição cuja importância foi sublinhada por Benjamin (2012) e retomada por Agamben com o conceito de uma “exigência de redenção” (2007, p. 29). “Travessia” (Safira Moreira, 2017) é um filme caro para o tema. A diretora relata³⁶⁶ que o argumento de seu curta-metragem surgiu a partir de seu desejo de montar um álbum de família e se deparar com a inexistência de fotos de sua bisavó e de sua avó materna. Então ela passa a garimpar fotos de mulheres negras nas feiras de antiguidades do Rio de Janeiro. As fotos encontradas sempre apresentavam a mulher negra num contexto de subalternidade.

Nessa procura se depara com a foto de abertura do filme (FIG. 105), cuja mulher retratada é apresentada no verso da foto apenas como a babá do menino Tarcísio.

365 “Sonhos de Negro” (Danilo Candombe, 2004)

366 Debate Safira Moreira após a exibição de “Travessia” (Safira Moreira, 2017), mediado por Sabrina Fidalgo, na 9ª Semana - Festival de Cinema. Disponível em <<https://youtu.be/-BysMmyZMXY>>. Acesso em 05 de ago. 2019

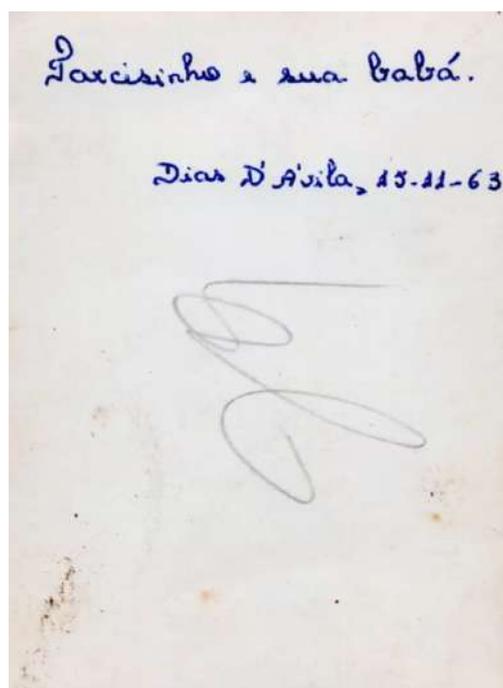


FIGURA 105 – Fotograma “Travessia” (Safira Moreira, 2017)

A diretora do curta, considerando a foto extremamente simbólica para a História do Brasil se vê na necessidade de difundi-la, mas também de apontar para outros caminhos. Caminho que leva à humanização dos corpos negros, trazendo à tela pessoas felizes, famílias – sujeitos em outro local que não o de subalternização onde comumente eram encontrados.

A fotografia da mulher sem nome (FIG. 105) empresta o rosto às mulheres do passado sem fotografias. A história dessa mulher, comum a outras tantas mulheres negras e às suas ascendentes, é reunida com o passado de uma raça descrito no poema “Vozes-Mulheres³⁶⁷” que homenageia as bisavós escravizadas trazidas de navio negreiro, avós submetidas aos brancos proprietários de tudo, mães cozinheiras e lavadeiras das roupas de brancos. E a esperança que as vozes das filhas recolham todas as vozes das antigas e façam ecoar a liberdade. Esperança que se concretiza nas imagens contemporâneas (FIG. 106 - 107) das pessoas negras produzidas pela autora para “Travessia” (Safira Moreira, 2017).

367 Poema “Vozes-Mulheres”, de Conceição Evaristo. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/24-textos-das-autoras/923-conceicao-evaristo-vozes-mulheres>>. Acesso em 05 de ago. 2019



FIGURA 106 – Fotograma Travessia” (Safira Moreira, 2017)



FIGURA 107 – Fotograma Travessia” (Safira Moreira, 2017)

“Negrum3” (Diego Paulino, 2018) é uma obra que também trabalha um futuro de liberdade. Um porvir livre de balas, racismo e discriminações de gênero. Com grande tributo às gerações anteriores e transformando a força, os saberes e a luta dos que vieram antes em coragem para seguir preparando o território para os que virão amanhã, afirmando veementemente que não querem compor as estatísticas do genocídio organizado pelo Estado.

Manifesto pelo Espaço Preto

Na minha pele preta

Tão escura quanto a noite

Carrego a história de gerações

Da minha e das passadas

Carrego as vozes daqueles que vieram antes de mim

E resisto hoje em nome daqueles que virão depois
Se a minha pele preta é meu manto de coragem
Uso de sua proteção para avançar e perdurar no cotidiano
Contrariando estatísticas, desviando de projéteis de chumbo
Que me miram na luz do sol ou ao brilho da lua
Não importa o tecido ou o acessório que me cubra
A minha pele preta escura e sombria
Reluz como as estrelas do firmamento a cada dia vivido
Das histórias de luta que carrego em minhas veias, cabelo, boca e nariz
Busco forças para reinventar o futuro onde a existência, minha e dos meus irmãos
Seja a própria ideia fundamental de ser humano
Aspiramos ao cosmos pela simples possibilidade de sonhar
Aspiramos ao espaço sideral para além do etéreo e longínquo
Mas também ao espaço em sua forma mais literal
Lutamos pela individualidade de nossos corpos
E a pluralidade da nossa negritude
Ao exercer nossas múltiplas formas de ser
Não introjete em nossas veias suas ideias pálidas esquálidas
Suas máximas retrógradas que delimitam sexualidade e gênero
Nossos corpos negros e celestes são maiores do que isso
Juntos escurecemos o céu desbotado que nos cobre
Em busca de recriar nosso presente
Reconhecemos a força daqueles que vieram antes de nós
E concebemos o futuro àqueles que estão por vir³⁶⁸

A ideia de humanidade proposta em “Negrum3” (Diego Paulino, 2018) é construída a partir da existência dos sujeitos negros. E se hoje uma ideia de humanidade é pautada num eurocentrismo-branco-cristão, recolocá-la a partir de uma perspectiva negra significa ampliá-la, sem desconsiderar qualquer outra raça, apenas incluindo todas e anulando a desumanidade imposta pelos brancos à população não-branca. O direito ao sonhar é reivindicado na metáfora de requisição do espaço sideral e marcado literalmente na reivindicação de posse de espaços, terras e territórios. Espaço no contexto urbano de “Negrum3” (Diego Paulino, 2018) assume múltiplas conotações, principalmente de que os corpos negros possam estar em qualquer lugar, ocupar qualquer função, realizar qualquer trabalho. E “Negrum3” (Diego Paulino, 2018) coloca em evidência corpos negros de sexualidades dissidentes. Segundo Paulino, “são várias bixas pretas, acho que em todo espectro que bixa preta pode trazer. Todas essas pessoas fora da cis-heteronormatividade”³⁶⁹. O filme, de acordo com o diretor, parte da seguinte pergunta: “de qual maneira a estética preta, bixa e urbana age de maneira política no micro e altera o macro”³⁷⁰. Paulino afirma que o filme trata de questões universais e acredita que

368 “Negrum3” (Diego Paulino, 2018)

369 “Curta-metragem 'Negrum3', exibido em Berlim, coloca a juventude negra urbana em foco”. Disponível em <<https://youtu.be/9lqpn14wib8>>. Acesso em 21 nov. 2019

370 *Ibid.*

a pessoa pode não ser preta, pode não ser bixa, eu acho que o filme acima de tudo, por mais que ele aborde questões raciais, questões de gênero, questões de sexualidade, ele é um filme sobre questões existenciais, que atravessam todo mundo independente de sua cor e raça³⁷¹.

Acompanhando o pensamento de Paulino³⁷², podemos notar que as transformações no espaço almeçadas pelas bixas pretas têm potencial para afetar a todos independentemente de gênero, raça e classe.

Uma concepção de ocupação espacial e territorial que pode ser associada à noção simbólica de quilombo de Gerber e Nascimento (1989), como um território ampliado de liberdade. As autoras afirmam que enquanto seres humanos

nós temos direito ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho direito ao espaço que eu ocupo na nação e é isso que Palmares está dizendo naquele momento. Eu tenho direito a um espaço que eu ocupo, dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse limite geográfico que é a capitania de Pernambuco.

A Terra é meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, onde eu estou, eu sou. (GERBER; NASCIMENTO, 1989)

Novamente voltamos à terra. O território é uma questão central na produção da liberdade. É de onde se organiza o futuro, de onde se quebram as amarras do passado. E o direito ao espaço convocado em “Negrum3” (Diego Paulino, 2018) pode ser associado também ao direito nativo que pressupõe que todo corpo, pelo simples fato de estar vivo e submetido aos efeitos da gravidade, tem direito à posse espacial (ANDRADE, 1990).

O cinema negro aponta para uma outra história do Brasil, que deve ser contada pela incessante luta afro-pindorâmica por liberdade. Ou seja, a luta da maioria de sua população para manter-se viva e, obviamente, ir além da mera sobrevivência.

5.3 – Cinema a partir dos territórios

Vimos que há várias semelhanças entre a resistência à escravidão dos quilombos e a resistência à opressão capitalista das ocupações urbanas. Inclusive as narrativas que sustentam as ocupações urbanas muitas vezes fazem referência à resistência à escravidão e aos quilombos. O cinema dos quilombos ainda é incipiente e sigamos

371 *Ibid.*

372 *Ibid.*

atentos às suas próximas realizações. A partir dos caminhos abertos e as inovações metodológicas desenvolvidas pelo projeto Vídeo nas Aldeias, a relação dos profissionais brancos de cinema com as comunidades tradicionais, quilombos e aldeias vem sendo reformulada. Podemos enxergar uma opção que conduz diretores a declinarem da autoria individual para implementarem processos horizontais e coletivos de produção audiovisual, envolvendo oficinas, escritas coletivas de roteiros, rodadas de edições de filmes nos moldes das assembleias quilombolas e outros incrementos que fazem com que ultrapassemos o etnográfico tradicional.

Esse modo de fazer coletivo fica explícito no curta-metragem “Black out” (Calheiros *et al.*, 2016). O filme incorpora o processo de sua montagem, a partir de uma roda de conversa onde os participantes acompanham e participam da edição, sendo as imagens da ilha-de-edição projetadas num telão montado ao ar livre. Este pequeno conclave ocorre de forma paralela às cenas documentais de uma noite na qual faltou luz e a comunidade se reúne pelas ruas do quilombo para prosear. O filme é resultante do projeto “Tankalé: Formação para o Auto-registro Audiovisual Quilombola” e encontra pontos de interseção com os processos coletivos³⁷³ de realização do documentário “Quilombo dos Marques: uma história de luta e fé” (direção coletiva Quilombo dos Marques, 2015) e com “Nove águas” (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019).

Procedimentos semelhantes têm sido usados no cinema das ocupações, como os descritos por Resende (2016) na produção do filme³⁷⁴ que integra a sua pesquisa. Em “Era o Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2016) um núcleo de comunicação realiza produções audiovisuais dentro da ocupação e ali mesmo edita os vídeos. Gradualmente o cinema se infiltra pelas ocupações urbanas.

Um estudo baseado nos primeiros registros fotográficos dos conflitos sociais no Brasil evidencia que sempre houve resistência da população contra a opressão e os crimes da oligarquia (ALONSO; ESPADA, 2017). As autoras defendem que a revisão da história a partir das imagens permite desconstruir o mito do Brasil como um país pacífico e conciliador. Sustentam também que há traços comuns nos episódios de confrontos analisados, sendo um deles o papel preponderante das elites na resolução violenta de conflitos.

373 Para maiores detalhes deste processo coletivo ver: AMÂNCIO, Cardes Monção. Por um cinema negro: Quilombo dos Marques contra construtora Queiroz Galvão. *LATINIDADE (RIO DE JANEIRO)*, v. 8, p. 339-352, 2016.

374 “Memórias da Izidora” (Douglas Resende *et al.*, 2016)

A geopolítica quilombola de Bispo (2015) propicia-nos uma conceituação alternativa de nossa oligarquia e daqueles que à sua dominação se opõem. Ao analisar as questões político-territoriais o autor trata por contracolonizadores os indígenas, africanos e seus descendentes portadores de cosmovisão e aspectos culturais distintos dos europeus e seus descendentes – os colonizadores. O pensamento de Bispo (2015) acrescenta aspectos interseccionais ao movimento de resistência, também encontrados em Hardt e Negri (2004), ao considerar a história como a luta de uma maioria por uma vida livre de opressão. A concepção de colonização e contracolonização de Bispo nos leva a compreender

por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contracolonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contracolonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios. (2015, p. 47)

Bispo (2015) destaca modos de vida semelhantes nas comunidades de Canudos, Pau-de-colher e Caldeirões. Suas populações apresentam uma relação de respeito com a terra, com a colheita e com a espiritualidade. Seus participantes foram combatidas como fanáticos, messiânicos, indisciplinados e outras características negativas que os tornavam uma ameaça ao Brasil, tendo sido aniquilados. Hoje a terminologia utilizada pelo poder dominante ao se referir aos que lutam por terra é desocupados, vândalos e terroristas. A criminalização dos movimentos sociais vai além do discurso e pretende assumir formas legais, como a proposta do plano de governo do presidente eleito de “tipificar como terrorismo as invasões de propriedades rurais e urbanas no território brasileiro³⁷⁵”. Vê-se que há historicamente a produção de categorias para se enquadrar pejorativa e criminalmente os que se opõe à resignação e se levantam a favor da vida.

Apesar de muitas fotografias de Canudos terem sido utilizadas pelo discurso dos colonizadores para justificar as investidas mortais contra a população pobre, ante às palavras prevalece a imagem e uma reinterpretação do passado a partir dessas imagens é premente. Uma fotografia (FIG. 108) que recebeu a legenda “400 jagunços presos”

375 proposta de governo de Jair Bolsonaro, “O caminho da prosperidade”. Disponível em <http://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/BR/2022802018/280000614517/proposta_1534284632231.pdf>. Acesso em 20 de ago. 2019.

(ALONSO; ESPADA, 2017, p. 81) mostra uma cena onde a maioria das pessoas detidas é composta de mulheres e crianças.



FIGURA 108 – “400 jagunços presos”
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles. Museu da República

Cunha reage à manipulação alterando em “Os sertões” (1905) a legenda para “As prisioneiras” (ALONSO; ESPADA, 2017). Hoje, ao pegar em câmeras, os contracolonizadores além de constituírem as imagens, podem agregar a elas suas próprias narrativas (contra-hegemônicas). O monopólio de produção das imagens está sendo superado e as imagens passam a ser produzidas também no interior dos movimentos sociais. E esse cinema intrínseco à movimentação reconfigura a própria luta e promove um esforço para alterar a correlação de forças com o Estado.

Produtores de imagens audiovisuais são chamados de cinegrafistas amadores pelos veículos de mídia do *mainstream*. Prefiro acreditar que certos produtores de imagens se situam em outro lugar, que não pode ser referenciado pela simples oposição entre profissionais e amadores. Até porque muitos produtores de imagens das manifestações sociais são realizadores audiovisuais profissionais e sua subsistência advém de seus trabalhos na área – seja como autônomos, donos de pequenas produtoras ou integrantes de coletivos. E na constante luta para decifrar e combater as

imagens do discurso hegemônico (como as da mídia televisiva) acabam por se tornarem exímios produtores de imagens emancipatórias.

Quando ganham as ruas para filmar que posição ocupam? Por que filmam? Na maior parte das vezes estão ali não a trabalho, no sentido tradicional do termo, mas pela produção coletiva de uma narrativa contra-hegemônica. Homens e mulheres-câmera estão ali como todos que somam no momento, uns carregam cartazes, outros levam megafones, uns fotografam e alguns filmam. Testemunham. Corpos que se unem aos outros no levante. Fornecem sua parte no trabalho coletivo.

Na opressão do campo de concentração, a ausência de normas culminava num paradigma biopolítico do moderno que visava a morte (AGAMBEN, 2015). Na opressão do Império, a normatização da vida através de estruturas biopolíticas reguladoras visa a produção e reprodução da própria vida (PELBART, 2002). Em ambos casos persistiu como possibilidade de resistência a figura da testemunha. Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, afirmou sobre o ato de testemunhar que estava em paz consigo por haver testemunhado (LEVI *apud* AGAMBEN, 2015). Para muitos sobreviventes, a força para não sucumbir ao campo foi o desejo de não morrer para poder relatar o que ali viveram.

Os que testemunham hoje, filmando, estão envolvidos numa forma de trabalho em prol da coletividade. É possível afirmar que essa forma de produção audiovisual contém as características que Hardt e Negri (2004) atribuem ao trabalho da multidão. O cinema das ocupações vem se apresentando para nós enquanto práxis revolucionária de constituir imagens que impulsionam a luta e como acolhedor das imagens produzidas por não-cineastas de dentro do movimento, que não deixam de correr o risco de se tornarem cineastas a qualquer momento. Vemos surgirem desses mesmos movimentos novos realizadores audiovisuais e também realizadores experientes terem seu trabalho, sua metodologia, sua fotografia e sua montagem influenciadas a partir do convívio com os movimentos sociais.

O que se passa com o movimento por moradia e a sua produção audiovisual é um fenômeno que pode ser apreendido também em outros campos da sociedade onde se engendram a resistência ao capital e às formas de controle. Como exemplo, pode ser citado o movimento pela agroecologia – em defesa das sementes criolas, da adubação natural, do cultivo que respeita o solo, da recusa aos agrotóxicos, dentre outras características. E que tem ligação estreita com a permacultura, que trabalha pelo

aproveitamento máximo dos recursos naturais com o menor impacto possível na natureza. Ambos conhecimentos se irradiam por uma extensa rede de troca de saberes a partir do audiovisual, desde documentários a pequenos vídeos que instruem sobre seus procedimentos e técnicas.

A retomada do parto natural é outro campo de afirmação da vida que pode ser citada por ter no audiovisual um importante aliado no combate ao que se pode considerar praticamente como um monopólio intervencionista médico-hospitalar da gestação ao nascimento humano. Trabalhar com imagens para a recuperação do parto normal como a principal via de nascimento foi uma estratégia utilizada por Odent (2002), fomentando a ressurgência na década de 1970 de uma memória coletiva perdida – a do parto como uma função natural da mulher, auxiliada por outras mulheres (parteiras). Hoje inúmeros relatos de partos em vídeo (feitos por equipes profissionais contratadas ou pelas próprias gestantes, familiares ou amigos) estão disponíveis nas redes sociais. Muitos deles são produzidos deliberadamente com a intenção de ajudar outras mães e bebês a reencontrarem a conexão milenar do nascimento de forma natural. Evita-se dessa forma intervenções médicas desnecessárias, sem contanto deixar de considerar a importância da medicina nos casos que demandem atenção específica.

Estes são alguns exemplos dentre outros vários possíveis, descritos aqui de forma breve, do audiovisual nas lutas contemporâneas. Imagens de corpos em luta, corpos que se levantam contra situações limites. Acredito que são dinâmicas que merecem ser continuamente estudadas como processos de produção da vida e da liberdade. O aprofundamento dos estudos entre cinema e movimentos sociais, levando-se em conta formatos coletivos de produção e as formas contemporâneas de difusão certamente conduzem a um estreitamento das ligações entre o audiovisual e a produção do comum.

As bonecas *abayomi* seguem sendo confeccionadas.

5.4 – Devir-afro-pindorâmico e multidão

Podemos encontrar em Pelbart (2017) uma análise que estabelece uma conexão entre o pensamento de Negri e Mbembe e que se revela importante para esta pesquisa.

A partir da libertação do trabalho da medida de tempo, possibilitada pelo acesso de sujeitos comuns a certos meios de produção e das mudanças que retiram da fábrica o

papel de ser local de produção por excelência, encontramos, segundo Pelbart, uma possibilidade de rompimento com uma “pretensa racionalidade do mundo, com as medidas que regulam ou apenas encobrem a desmedida de sua violência” (2017, p. 215). O trabalho liberto da escala espacial e temporal se torna potência pura, a encarnar-se por movimentações sociais, coletivos e redes que se formam para atingir objetivos comuns. Essa manifestação do trabalho na inteligência, no corpo e na carne é vista por Pelbart (2017) como um possível ponto de origem para novos valores.

O potencial do trabalho liberado é aplicado em diversas frentes de mobilização. O cinema negro opera na desconstrução do racismo, do colonialismo e de outros fatores que suspendem a produção liberdade. A luta pela reconquista dos territórios pelos afro-pindorâmicos é um exemplo da aplicação da potência deste trabalho e o cinema que a registra e a alimenta também é derivado desta mesma força libertada do trabalho. Este pensamento se aplica de uma forma ampla a diversas outras lutas, que apesar de aparentemente desconectadas, estão extremamente próximas por atuarem em diversas esferas da vida na produção de um bem comum inapropriável pelo capitalismo. Essa variedade de lutas pode ser um sintoma da não-linearidade do jogo, que se manifesta como a produção de uma obra em andamento, “pragmática e experimental, seguindo os ritmos e a disritmia da criação. Livre do mestre e de sua teodiceia, a criação de valores já não se submete a medidas extrínsecas, mas abre, a partir de sua própria desmedida, um outro tempo” (PELBART, 2017, p. 215). O somatório dos produtos destas lutas nos aproxima de uma comunidade por vir.

Através da potência da multidão, o trabalho vivo produz o comum. A mais-valia não se concentra nas mãos de poucos sujeitos, mas sim temos um excedente gerado pela coletividade e aplicado em seu próprio benefício, incrementando o bem-estar comum. A superação do racismo é extremamente importante para a produção do comum e podemos notar uma aproximação do pensamento negriano com o de Mbembe (2018a). Este último aponta que o negro pode ultrapassar as limitações a ele impostas pelo colonialismo e se reinventar para além da forma na qual o próprio negro foi forjado na Colônia. Mbembe ressalta que é necessário reparar e restituir

àqueles e àquelas que foram submetidos a processos de abstração e de coisificação na história a parte de humanidade que lhes foi roubada. Nessa perspectiva, o conceito de reparação, além de categoria econômica, remete ao processo de recomposição das partes que foram amputadas (...). (2018a, p. 314)

As cicatrizes abertas do grande trauma da escravidão e do racismo são um impeditivo à concretização da comunidade. E, “de fato, a construção do comum é inseparável da reinvenção de comunidade” (MBEMBE, p. 314, 2018a). Assim, nos vemos novamente na encruzilhada dos dois devires-negros possíveis detectados por Mbembe (2018a) e expostos nesta pesquisa. Para que prevaleça o devir-negro (devir-afropindorâmico) que atua sobre todos os explorados motivando-os à insurgência embalados por todas as revoltas dos escravizados ao longo dos séculos é necessário que se ultrapasse o racismo e que nos reinventemos enquanto sujeitos de onde partem as opressões ou sujeitos nas quais elas recaem.

Pelbart (2017) acrescenta que ao conectar os projetos dos dois autores, liga-os à condição brasileira, pois “não há possibilidade de derrubar nossas práticas de casa grande, da qual o golpe recente é uma manifestação, sem um tal reconhecimento e uma tal reviravolta. Seria preciso repensar nosso contexto escravagista à luz dessas perspectivas que se tangenciam. Desmedida, dor, extração, revolta, alegria, é preciso que esse circuito se propulsione, e não fique estacionado no meio, permitindo ressurgências do pior” (PELBART, 2017, p. 222). Reparações, demarcações, segunda abolição e eliminação do racismo são fundamentais para que no plano nacional possamos seguir na direção de um devir-afro-pindorâmico libertário.

Quaisquer que sejam as formas que a casa grande possa assumir, haverão sido feitas as imagens de seu desmoronamento.

CONCLUSÃO

A pesquisa teve mudanças consideráveis desde a sua concepção inicial, que previa um estudo mais amplo sobre diversas lutas sociais que utilizam o audiovisual como ferramenta / arma. Poderia citar o cinema que trata da luta pela terra no campo, o audiovisual e a fotografia como aliados na retomada do parto natural, as relações do audiovisual com a agroecologia e a permacultura, dentre outros. Essa cartografia pretendia levantar através de uma quantidade considerável de exemplos as relações do cinema com as movimentações sociais e empreender uma tentativa de expor o caráter multitudinário destas produções em si e de seu conjunto, somatório de lutas, extrair um exemplo de produção do comum. É um projeto de pesquisa que pode ser realizado futuramente.

O cinema negro estava incluído nesse rol, como parte de uma luta maior contra o racismo e a desigualdade racial. E o aprofundamento de pesquisa que o tema exigiu foi o responsável pela mudança no projeto inicial. E antes de empenhar a análise de produções cinematográficas contemporâneas foi necessário direcionar a pesquisa para três pontos fundamentais.

Primeiro, foi necessário se apropriar do referencial teórico de Mbembe (2018a), aproximá-lo da realidade da escravidão e da pós-abolição brasileiras, para então expor os percalços encontrados pelos realizadores audiovisuais negros e as formas desenvolvidas de superação que tornaram viáveis as primeiras obras e ainda hoje estimulam a produção.

Segundo, foi preciso uma verificação da representação da população negra na fotografia brasileira do século XIX. E a partir desta análise a pesquisa recebeu um importante aporte de elementos que colaboraram decididamente com a identificação dos fatores que promoveram o cerceamento da representação cinematográfica da população negra, desde o surgimento do cinema, até o aparecimento das primeiras obras do cinema negro. Importante ressaltar que a pesquisa sobre estas imagens precisa ser aprofundada, em busca de desenhos, pinturas ou fotografias da resistência afro-pindorâmica na história do Brasil.

Terceiro ponto, a pesquisa relacionou a representação da população negra com as teorias do branqueamento e da democracia racial, perfazendo o histórico das obstruções da representação afro-pindorâmica, bem como a subalternização dessa parte maior da

população brasileira. E, principalmente, o trajeto realizado expôs as diversas formas de resistência à interdição da representação e os caminhos desbravados pela população negra para obter êxito na produção de seus filmes. Importante notar que foi incluída nessa análise o sujeito branco como promotor dos mecanismos opressivos e beneficiário do regime de opressão racial. Mas também, por vezes, como um aliado da luta anti-racista.

Parte desta pesquisa se ocupou do cinema branco. Primeiramente analisando os entraves postos ao cinema produzido por realizadores negros ou com atores negros ao longo de décadas, que como um de seus resultados privilegiou o cinema branco no circuito comercial e nas críticas cinematográficas. Em segundo lugar, investigando como o desenvolvimento do pensamento crítico de intelectuais negros e brancos anti-racistas possibilitou atualizar a apreciação dos filmes sobre negros realizados por brancos que resultaram em representações no mínimo insatisfatórias.

Revisitei alguns filmes do século passado da cinematografia nacional que apresentaram problemas de representação da população negra e foram questionados por intelectuais do período. “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976), por exemplo, foi desconstruído por Nascimento (1976) e mesmo a crítica já realizada às deficiências de obras como essa acaba por não impedir o ressurgimento de problemas em filmes contemporâneos, como “Vazante” (Daniela Thomaz, 2017). Nesse sentido foi fundamental relacionar os conceitos dos primeiros teóricos críticos da sub-representação, como brancura de concepção (NEVES, 1968), com arsenais teóricos recentes, que incluem os conceitos de fragilidade branca³⁷⁶ e espectador resistente³⁷⁷, capazes de potencializar a análise dos problemas de representação do passado, como aprimorar o exame de suas repetições no presente. Ressalto ainda que o balanço de diversas críticas sobre o filme “Vazante” (Daniela Thomaz, 2017), coletadas nas mais variadas e dispersas fontes, foi um esforço para se constituir um arquivo, considerando a volatilidade a que estão submetidos alguns materiais disponíveis na internet. E, principalmente, empreender um esforço em organizar o longo diálogo entre a equipe do filme e seus críticos (intelectuais negros, diretores e críticos de cinema), sujeitos que se mobilizaram para discutir a obra, com

376 Disponível em <<https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>> Acessado em 20 fev. 2018

377 Disponível em <<https://ursodelata.com/2017/11/14/vazante-uma-abjecao-atualizada/>> Acessado em 20 fev. 2018

intenção de promover avanços na representação da população negra no audiovisual, principalmente quando levada a cabo por mãos brancas.

Ainda sobre a mudança de rumo na pesquisa, o filme que se pretendia realizar ao longo do doutoramento (uma obra que tentaria captar a produção do comum a partir de diversos movimentos sociais no espaço urbano) foi substituído pela produção de “Nove águas” (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019). A importância do desejo dos Marques de trazerem sua história de resistência para o cinema se confirma em parte pela seleção da obra para festivais importantes como o 30º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo; 21º FestCurtasBH - Festival internacional de Curtas de BH; 12º Encontro Zózimo Bulbul; 29º Festival Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, dentre outros. Além dos festivais, outras formas de distribuição empenhada pelos quilombolas, como o envio do link do filme para outros quilombos, fazem com que o filme cumpra o objetivo a partir do qual os Marques se lançaram nessa produção: que outros quilombos (principalmente) e o resto do Brasil conheçam e se inspirem pela luta levada adiante por esta comunidade. E para este pesquisador, o filme é resultado de um esforço, meu e da equipe, de trabalhar formas de produzir um cinema colaborativo, alinhado com a importante causa da identidade negra e do território, num formato que seja capaz de conter transferência de tecnologias do fazer cinematográfico para a comunidade.

O caminho aberto ao longo de décadas pelos pioneiros realizadores audiovisuais negros possibilita hoje o desenvolvimento do cinema dos quilombos. Estejamos atentos a este cinema e aos novos filmes que surgirão nos próximos anos, produzido pelos quilombolas, seja a partir de iniciativas próprias em oficinas ou parcerias com cineastas. Demanda-se também um olhar apurado das curadorias de festivais, programadores de canais e demais profissionais que trabalham com a difusão de filmes. O cinema dos quilombos compartilha conosco a insurgência, a não resignação e a luta pela vida que se dão nestes territórios.

As reterritorializações geradas pelas ocupações urbanas muitas vezes se aproximam das movimentações por território empenhadas por afro-pindorâmicos do meio rural ou comunidades tradicionais do meio urbano. Ocupações, retomadas de território e longas batalhas pela manutenção de territórios já existentes, e os seus filmes, nos dão a

ver as dinâmicas de auto-produção da liberdade e de restauração da dívida colonial (MBEMBE, 2018a). As ocupações urbanas são tratadas nesta tese como um projeto de retomada do território e tudo que dela possa se derivar para os sujeitos que no território adentram - dignidade, estabilidade, auto-cuidado e as garantias mínimas, como a retomada da capacidade de se alimentar ao se livrarem do peso do aluguel. E, junto com as ações ligadas ao território empenhadas por indígenas e quilombolas, as ocupações exemplificam o devir-negro do mundo (MBEMBE, 2018a) – chamado nesta pesquisa também de devir-afro-pindorâmico do mundo – em sua versão restauradora, prolongadora da rebelião antiga e promotora da transformação política.

Quanto ao cinema negro, acompanhemos seu desenvolvimento. No curto prazo, frente às ameaças de mudança nas políticas governamentais de fomento, os agentes da cadeias produtiva e exibidora podem estar alertas para colaborar com a produção e difusão dos filmes que puderem ser feitos, ainda que por meios precários, lembrando o “cinema-ansiedade” citado por Viviane Ferreira (MONTEIRO, 2017, p. 223). A médio e longo prazo podemos considerar estarmos diante de um processo irrefreável e crescente no qual a população negra seguirá assumindo o protagonismo na produção de suas imagens.

Acredito ser de extrema importância para todos os estudos realizados por diversos pesquisadores sobre a multidão e a produção do comum, que seja observada a constatação de Mbembe (2018a) de que não se pode construir o comum sem antes reinventar a comunidade. E essa reinvenção necessariamente passa pela eliminação do racismo e reparação da dívida acumulada para com as populações oprimidas.

ANEXO

“Nove águas”

Roteiro para curta-metragem

Gabriel Martins

Janeiro / 2018

CENA 1 - EXT - CAMINHO DE MATO - DIA

Uma mata bem fechada e sem trilha. Sobre esta imagem aparecem os escritos:
REGIÃO NORDESTE DE MINAS GERAIS - 1930.

Um grupo de doze pessoas, entre homens e mulheres, aparecem do meio dessa mata caminhando. Eles levam muitas trouxas consigo e vários pertences pessoais como panelas, enxadas, sacos de mantimentos dentre vários outros itens. Estão muito cansados. Um trovão é ouvido ao fundo.

CENA 2 - INT - LAMBUZA - DIA

O grupo se refugia na Lambuza, uma espécie de gruta. Conseguimos ouvir o som de chuva e trovões lá fora. Um bebê, MARCOS, é colocado em segurança em cima de alguns panos. Sua MÃE coloca nele um colar trançado em cipó e olha para o bebê com o carinho. Seu PAI se aproxima, bastante cansado, e fica do lado da mãe também olhando o bebê. Ambos têm um olhar carinhoso e ao mesmo tempo preocupado.

CENA 3 - EXT - ENCONTRO DO MUCURI COM SÃO JULIÃO - DIA

O grupo está andando pelo mato até que começa a ouvir um barulho de água. Alguém mais à frente apressa o passo e o grupo todo segue.

Todos parecem bem felizes. Eles matam a sede no rio, jogam água no rosto e olham ao redor. A Mãe lava a cabeça do bebê Marcos, o refrescando.

Sobre uma imagem geral do Rio aparecem os escritos:
ENCONTRO DO RIO MUCURI COM O RIO SÃO JULIÃO.

CENA 4 - EXT - MEIO DO MATO - DIA

Quatro homens, parte do mesmo grupo das cenas anteriores, estão no meio do mato procurando comida. A paisagem é bastante seca. Dentre os homens está o Pai de Marcos. Os homens se olham desolados, famintos e cansados.

CENA 5 - EXT - ENCONTRO DO MUCURI COM SÃO JULIÃO - DIA

Os Homens voltam ao acampamento do grupo. Podemos ver já algumas estruturas de acampamento montadas ao fundo. Vemos a Mãe de Marcos com o garoto, que agora já tem dois anos. O Pai se aproxima.

MÃE
Acharam nada?

PAI
Nada.
MÃE

O menino vai morrer de fome.

Eles olham um para o outro. Ao longe se escuta uma espécie de canto. O pai de Marcos olha para a voz intrigado. Ele segue a voz.

CENA 6 - EXT - BEIRA DE UMA MONTANHA - DIA

O pai de Marcos chega e olha para uma grande Pedra. Agora a voz está mais forte, um canto feminino. O pai de Marcos vai se aproximando da voz até que se vê perdido. Ele olha ao redor procurando o canto, que agora cessou. Ele fecha os olhos, rezando. Uma voz ecoa:

VOZ FEMININA

Aqui.

O pai de Marcos olha na direção e vê uma planta. Se aproxima. A voz continua.

VOZ FEMININA

É a Mucunã. Lava em nove águas.

Ele toca no caule e vê que a raiz é profunda, difícil de retirar.

Vemos agora um grupo grande cavando ao redor da planta e com muita dificuldade a retirando do solo. Sua raiz é bem grande.

CENA 7 - EXT - SUBIDA NA PEDRA - DIA

Um grupo de mulheres vem ao longe subindo por uma trilha. O sol é bem quente. Todas levam sobre a cabeça uma pedra.

Marcos agora tem 5 anos. Ele acompanha a Mãe, que leva a pedra na cabeça. Enquanto sobem, cantam a música:

*São Bernabé que morreu lá na serra /Pedindo Deus nosso Senhor /
pra mandar chuva na terra /É chuva pela esmola/ Que era os pão que Deus consola/
Nossa Mãe Santana/ Nossa Mãe Santinha/ Pedindo Deus nosso Senhor / pra mandar
chuva na terra*

Quando chegam no alto da Pedra, onde tem uma cruz, deixam as pedras e voltam.

CENA 8 - EXT - IMAGENS DA NATUREZA - DIA

Vemos várias imagens fechadas da plantação, da terra e de folhas nas árvores. Um barulho de trovão e a chuva começa a cair.

CENA 9 - EXT - RIO JULIÃO - DIA

Na beira do rio as lavadeiras cantam a seguinte música enquanto lavam as roupas na beira do rio:

Dona Mariana ô leu leu leu (4x) Lava roupa com o céu ali Um trochão de roupa assim Uma tabuinha desse tamanho assim Um bolin de sabão assim Lava lava lavadeira lava a roupa de seu sinhô (2x) Dona Mariana ô leu leu leu (4x)

A Mãe de Marcos, agora um pouco mais velha, grita para o filho:

MÃE
Cuidado, Marcos!

Vemos o garoto agora com 15 anos. O reconhecemos pelo colar de cipó. Ele brinca com mais três amigos enquanto as lavadeiras cantam.

Vemos os garotos brincando de fazer represa para pegar o peixe cascudo.

CENA 10 - EXT - FESTA - NOITE

Uma grande festa com muitas pessoas. Todos em volta da fogueira, crianças brincando, comida e bebida à vontade. Dois jovens brincam de bater facão. Tudo isso é embalado pela sanfona tocada pelo pai de Marcos, pandeiro, violão e percussão. Marcos observa curioso o seu pai tocando sanfona, um instrumento lindo. A Mãe de Marcos está dançando sorrindo bastante.

Marcos está olhando para Maria, uma jovem bonita de sua idade. Algumas pessoas começam a pular a fogueira, fazendo o ritual do cumpadre e da comadre. Consiste em uma pessoa pular para um lado e a outra no oposto, três vezes, se cruzando e dizendo:

A Deus Cumade / A Deus Cumpade / Deus é testemunha que nós é Cumpade

Vemos duas amigas fazerem o ritual. Marcos puxa Maria para pular com ela, mas na hora de pular recita:

MARCOS

Santo Antônio tá dormindo / São Pedro tá acordado / São João é testemunha que nós passamo a ser namorado.

A garota ri e pula a fogueira. Os mais próximos percebem o canto e caem na risada.

CENA 11 - EXT - ROÇA - DIA

O grupo inteiro trabalha na roça na plantação do feijão. Aparece escrito em uma cartela: **1970.**

É um trabalho bem organizado. Primeiro cavam-se as covas, depois plantam-se três bagos de feijão e depois cobre-se com terra. Vemos a mãe de Marcos agora um pouco mais velha no meio das pessoas. Marcos, agora um homem adulto, está ao lado de sua mãe. Ele sai e segue para...

CENA 12 - INT - RANCHO DE PRODUÇÃO DE FARINHA - DIA

Marcos chega e encontra Maria, agora sua esposa, e dá-lhe um beijo. Várias mulheres, inclusive ela, trabalham na produção da farinha. Marcos segue até a masseira onde sua filha, Quinha, dorme. Dá um beijo em sua testa.

CENA 13 - EXT - VARANDA DA CASA DE MARCOS - DIA

Marcos, agora um senhor mais velho, está sentado na porta de casa junto com seu sobrinho Edison. Marcos está tentando tocar a sanfona do pai, mas não consegue tirar nenhum som bonito.

EDISON

Nossa, mas não tá saindo um som que presta, hein tio?

MARCOS

E ocê sabe tocar?

EDISON

Não, mas aposto que se ocê deixar a sanfona do vô comigo eu aprendo em duas semanas.

MARCOS

Tá apostado

Edison e Marcos ficam rindo. A partir de agora os dois começam um diálogo improvisado que segue mais ou menos a estrutura seguinte, com bem mais conteúdo e baseado nas experiências das próprias pessoas:

EDISON

E o que o senhor tá achando dessa questão da barragem?

MARCOS

Eu já vi muita coisa nessa vida, sobrinho. Muita luta. A gente tem que saber resistir porque senão eles passam por cima mesmo.

EDISON

Tá certo.

A partir dessa troca de ideias, da passagem de experiência, pensar alguns diálogos com os atores que passem pela sensação daquele momento na história.

Maria vem de dentro da casa com um café recém passado. Edison e Marcos agradecem. Uma caminhonete vem à distância. Ambos olham para ela com estranhamento. Aparece a cartela:
2008.

A caminhonete encosta e de dentro sai um REPRESENTANTE DA EMPRESA HOMEM, uma REPRESENTANTE DA EMPRESA MULHER e DOIS POLICIAIS. O diálogo a seguir segue uma mesma lógica anterior. A partir de uma estrutura que foque no enfrentamento e nas falsas acusações construir com improviso a situação.

REPRESENTANTE HOMEM

Boa tarde.

MARCOS

Boa tarde.

Os Policias observam ao redor, a casa e mantêm uma postura sisuda, de fiscalização.

REPRESENTANTE HOMEM

O senhor que é o seu Marcos?

MARCOS

Eu mesmo.

REPRESENTANTE HOMEM

O povo tá chamando o senhor de agitador por aí, seu Marcos. É verdade?

MARCOS

Eu não tô sabendo de nada disso.

REPRESENTANTE HOMEM

Pois é seu Marcos. Bom a gente tá aqui em nome da empresa porque houve uma denúncia de que o senhor estava desmatando na região aqui...

MARCOS

Como assim?

REPRESENTANTE HOMEM

E o senhor sabe que tem limite de terreno aqui, né Seu Marcos?

MARCOS

Eu não tô entendendo essa acusação e nem porque o senhor precisa vir aqui com polícia e tudo. Vamos entrar, tomar um café e conversar direito companheiro...

O resto da discussão se dá em torno de acusações e pressões em torno da resistência por parte de Marcos. Apurar melhor esses diálogos a partir de mais pesquisa, focando exatamente na história de Bel e mais detalhes da conversa e do momento.

CENA 14 - EXT - VARANDA DE DONA NEUSA - DIA

William, João Pedro e Dione tentam domar um cavalo bravo.

Edison toca sanfona, ainda errando alguns acordes. Nice está perto descascando mandioca e cantarolando alguma música para si mesma.

Sentados ali próximos estão Marcos e sua esposa Maria que conversam com Neusa, dona da casa, sobre o andamento dos processos da barragem. Um diálogo improvisado que situe a questão tensa envolvendo o processo de reconhecimento Quilombola.

CENA 15 - INT - CENTRO COMUNITÁRIO - DIA

Um grupo de 20 pessoas está reunido em um centro comunitário. Ali também está uma Antropóloga junto com alguns representantes da causa de fora do Quilombo. Este momento será preenchido por breves depoimentos que se dão conta das experiências e sensações da comunidade naquele momento. No final eles chegam à conclusão de que vão precisar negociar a saída.

CENA 16 - INT - CASA DE MARCOS - DIA

Maria, Quinha e um outro garoto jovem, também filho de Marcos, estão colocando as coisas em caixas de papelão, malas e trouxas. Aparece a cartela: **2012**.

CENA 17 - INT - CASA 2 - DIA

Uma Mãe com sua Filha arrumam as coisas e saem de casa com tristeza, olhando o cômodo vazio.

CENA 18 - EXT - CASA 3 - DIA

Duas senhoras se consolam enquanto um rapaz termina de fechar a casa para elas saírem.

CENA 19 - EXT - RUÍNAS - DIA

Várias imagens das ruínas do lugar. Vemos a cartela: **2018**.

Som de passarinhos ao fundo. Vemos casas totalmente destruídas e algumas com parte das paredes ainda erguidas. Em uma delas vemos um fogão vermelho no meio dos tijolos.

CENA 20 - EXT - ROÇA DE MARCOS - DIA

Marcos está trabalhando na roça sozinho.

CENA 21 - EXT - VARANDA DA CASA DE MARCOS - DIA

Marcos está com seus filhos agora adultos. Também estão lá Edison, Nice, Rosinere, William, Dione e João Pedro sentados na varanda. Outros adultos e parentes e algumas senhoras mais idosas também estão lá. Fazem um almoço comunitário.

Conversam um pouco sobre memórias boas, a saudade da terra antiga. No meio da conversa, Nice fala sobre como os passarinho não daqui não cantam como os passarinho da outra terra.

Existe felicidade ali no ambiente e também nostalgia. As memórias trazem alegria e também dor. Este momento tem um registro documental, de certa forma.

Nice e Rosinere estão juntas tentando puxar uma música, entendendo o tom. Nice tem o violão nas mãos. Elas começam a cantar "Meu Lugarzinho", composição própria. Edison chega e entra na música tocando sanfona. Algumas pessoas que sabem a letra acompanham. Vemos, de longe, uma imagem das pessoas na casa. A câmera deriva da casa para a paisagem de imenso verde. A música permanece durante os créditos finais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMATTI, Margarida Maria. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. *Revista FAMECOS*, v. 23, n. 3, p. 231-20, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: [Homo Sacer, II, I]*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. História da vida privada no Brasil, v. 2, p. 11-93. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALMEIDA, Angela. *Quando a pele incendeia a memória - Nasce um fotógrafo no sertão do século XIX*. Natal: EDUFRN, 2017.
- ALMEIDA, Sílvia Capanema p. de. Do marinheiro João Cândido ao Almirante Negro: conflitos memoriais na construção do herói de uma revolta centenária. *Revista Brasileira de História*, v. 31, n. 61, p. 61-84, 2011.
- ALONSO, Angela; ESPADA, Heloisa. *Conflitos - Fotografia e violência política no Brasil, 1889-1964*. São Paulo: IMS, 2017.
- AMÂNCIO, Cardes. Por um cinema negro: Quilombo dos Marques contra construtora Queiroz Galvão. *Revista Latinidade*, v. 8, n. 2, p. 339-352, 2016.
- ANDRADE, Oswald de Andrade; BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, Oswald De. Manifesto antropófago. *Nuevo Texto Crítico*, v. 12, n. 1, p. 25-31, 1999.
- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller [org.]. *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUTRAN, Arthur. O personagem negro no cinema silencioso brasileiro: estudo de caso sobre A filha do advogado. *Sessões do Imaginário. FAMECOS/PUCRS*, v. Dezembro, n. 7, p. 5-9, 2001.
- BAZZICALUPO, Laura. *Biopolítica: um mapa conceitual*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 22-58.

- BISPO, Antonio dos. *Colonização e quilombos - modos e significados*. Brasília: Universidade de Brasília - UNB, 2015.
- BIZZOTTO, Luciana Maciel. #RESISTEIZIDORA: controvérsias do movimento de resistência das Ocupações da Izidora e apontamentos para a justiça urbana. 2015. (Dissertação) Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- BOULOS, Guilherme. *De que lado você está?* São Paulo: Boitempo, 2015.
- BRAGA, Ana Paula Musatti. Pelas trilhas de Virgínia Bicudo: psicanálise e relações raciais em São Paulo. *Revista Lacuna*, v. 1, n. 2 dezembro, 2016.
- BRENEZ, Nicole. Political Cinema Today—The New Exigencies: For a Republic of Images. *Screening the Past*, v. 9, 2013.
- BUTLER, JUDITH. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 23-36.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. USP, 2005.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.
- CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. *Plural (São Paulo. Online)*, v. 10, p. 155–179, 2003.
- _____. O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul—o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, n. 12, 2012.
- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 89, p. 377–394, 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. *Catálogo do Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 1905.
- DE, Jeferson. *Dogma feijoadada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2005.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 2003. Contraponto: São Paulo, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000. v. 5.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Gilles Deleuze from A to Z*. 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 119, 2011.

_____. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DO NASCIMENTO, Abdias. An Afro-Brazilian Political Alternative: Memory: the Antiquity of Black African Knowledge. *Journal of black studies*, v. 11, n. 2, p. 141–178, 1980.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, v. 12, n. 23, 2007.

DORIGO, Gianpaolo; VICENTINO, Cláudio. História geral e do Brasil. *São Paulo: Editora*, 2004.

DUBOIS, W E Burghardt. *The souls of black folk: Essays and sketches*. Greenwich, CT: Fawcett Publications, Inc. , 1961

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FANON, Frantz; DA SILVEIRA, Renato. *Pele negra, máscaras brancas*. SciELO-EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan; BASTIDE, Roger. *Branços e negros em São Paulo*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

FERNANDES, Florestan. Mobilidade social e relações raciais: O drama do negro e do mulato numa sociedade em mudança. *Cadernos Brasileiros*, v. 47, p. 51, 1968.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido (1970)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREITAS, Luiz Fernando Vasconcelos De. *Do Profavela à Izidora: a luta pelo direito à cidade em Belo Horizonte*. 2015. (Dissertação) Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

FREYRE, Gilberto; MONTENEGRO, Antônio. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. São Paulo: J. Olympio, 1961. v. 1.

GERBER, Raquel; NASCIMENTO, Beatriz. *Órí*. . Brasil, 1989

GOMES, Janaina Damaceno. *Os Segredos de Virgínia: Estudo de Atitudes Raciais em São Paulo (1945-1955)*. Universidade de São Paulo. , 2013

- GUIMARÃES, A. S. A. Racismo e anti-racismo no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 43, p. 26–44, 1995.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça e os estudos de relações raciais no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 54, p. 147–156, 1999.
- HAHNEMANN, Allan; FREITAS, Cleuton César Ripol De. Aspectos sociojurídicos da ocupação Sonho Real à luz da formação urbana de Goiânia e dos direitos da moradia. *Revista da Faculdade de Direito UFPR*, v. 43, 2005.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Império. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HIGHAM, Charles. *The Films of Orson Welles*. Univ. of California Press, 1971.
- HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo social*, v. 26, n. 1, p. 61–73, 2014.
- INVISÍVEL, Comitê. Aos nossos amigos: crise e insurreição. *Tradução: Edições Antipáticas*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.
- JAMES, Cyril Lionel Robert; GARCÍA, García Rodríguez. *Los jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Haití*. Nashville: Turner, 2003.
- KAMEL, Ali. Não somos racistas. *Rio de Janeiro: Nova Fronteira*, 2006.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- LEITE, Ilka Boaventura. O projeto político quilombola: desafios, conquistas e impasses atuais. *Revista Estudos Feministas*, v. 16, n. 3, p. 965-977, 2008.
- MAGAIA, Albino. Nós descolonizamos o Land Rover. In APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre. *Poesia africana de língua portuguesa: antologia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.
- MAYER, Joviano Gabriel Maia. O comum no horizonte da metrópole biopolítica. 2015.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- _____. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018a.
- _____. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 Edições, 2018b.
- MENDES, Algemira de Macedo. O discurso antiescravagista em Úrsula, de Maria Firmina Dos Reis. *Revista Cerrados*, v. 20, n. 31, 2011.
- MILLS, Charles W. *The racial contract*. Cornell University Press, 2014.

- GUIMARÃES, A. S. A. Racismo e anti-racismo no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 43, p. 26–44, 1995.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça e os estudos de relações raciais no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 54, p. 147–156, 1999.
- HAHNEMANN, Allan; FREITAS, Cleuton César Ripol De. Aspectos sociojurídicos da ocupação Sonho Real à luz da formação urbana de Goiânia e dos direitos da moradia. *Revista da Faculdade de Direito UFPR*, v. 43, 2005.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Império. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HIGHAM, Charles. *The Films of Orson Welles*. Univ. of California Press, 1971.
- HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo social*, v. 26, n. 1, p. 61–73, 2014.
- INVISÍVEL, Comitê. Aos nossos amigos: crise e insurreição. *Tradução: Edições Antipáticas*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.
- JAMES, Cyril Lionel Robert; GARCÍA, García Rodríguez. *Los jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Haití*. Nashville: Turner, 2003.
- KAMEL, Ali. Não somos racistas. *Rio de Janeiro: Nova Fronteira*, 2006.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- LEITE, Ilka Boaventura. O projeto político quilombola: desafios, conquistas e impasses atuais. *Revista Estudos Feministas*, v. 16, n. 3, p. 965-977, 2008.
- MAGAIA, Albino. Nós descolonizamos o Land Rover. In APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre. *Poesia africana de língua portuguesa: antologia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.
- MAYER, Joviano Gabriel Maia. O comum no horizonte da metrópole biopolítica. 2015.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- _____. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018a.
- _____. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 Edições, 2018b.
- MENDES, Algemira de Macedo. O discurso antiescravagista em Úrsula, de Maria Firmina Dos Reis. *Revista Cerrados*, v. 20, n. 31, 2011.
- MILLS, Charles W. *The racial contract*. Cornell University Press, 2014.

- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. O tempo da emancipação já passou? In: NAZARÉ, LEONOR; SILVA, RODRIGO (Org.). *A república por vir – arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- RESENDE, Douglas M. M. *O espaço comum na prática do filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema*. Tese de doutorado. UFMG, 2016.
- REZENDE, Sidney (org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- RIBEIRO, Darcy. *O processo civilizatório: etapas da evolução sociocultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 1.
- _____. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.
- RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro: violências históricas e simbólicas. *CEERT*, v. Disponível, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/VPhMyS>>.
- _____. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento Editora e Livraria LTDA, 2018.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem da desigualdade*. São Paulo: Ridendo Castigat Mores, 2001.
- SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018. Disponível em <<https://piseagrama.org/somos-da-terra/>>. Acesso em 4 de ago. 2019.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda Dos. A prisão dos ébrios, capoeiras e vagabundos no início da Era Republicana. *Topoi (Rio de Janeiro)*, v. 5, n. 8, p. 138–169, 2004.
- SCHNEIDER, Regina Portella. *A instrução pública no Rio Grande do Sul, 1770-1889*. Porto Alegre: Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. Universidade de São Paulo. , 2012
- SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, v. LXXIII, n. 3, ano 73, p. 211–26, 1979.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica : Multiculturalismo e Representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira ea teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, 2007.

SILVA, R; NAZARÉ, L. *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

SOUZA, Edileuza Penha De. Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 2014.

SOUZA, Edileuza Penha De; SANTOS, Elen Ramos Dos. O DIA DE JERUSA: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO IDENTIDADE, MEMÓRIAS E AFETOS. *Revista Gênero*, v. 17, n. 1, 2017.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 2007.

STIEGLER, Bernard. *For a new critique of political economy*. Londres: Polity, 2010.

TOMAIN, Cássio. Entre insultos e nacionalismos: o documentário na crítica cinematográfica brasileira (1920-1950). *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. ISSN 2176-2767, v. 43, 2012.

Referências filmográficas

#Ocupação (Gustavo Serrate e Rodrigo Huagha, 2016)

A cidade é uma só? (Adirley Queirós, 2011)

A filha do advogado (Jota Soares, 1926)

A grande cidade (Carlos Diegues, 1966)

A grande feira (Roberto Pires, 1961)

À margem do concreto (Evaldo Mocarzel, 2006)

A negação do Brasil (Joel Zito Viana, 2000)

A rua é pública (Anderson Silva, 2013)

A vida do cabo João Cândido (Carlos Lambertini, 1912)

As aventuras de um padeiro (Waldir Onofre, 1977)

Abolição (Zózimo Bulbul, 1988)

África 50 / *Afrique 50* (Renné Vautier, 1949)

Alma no olho (Zózimo Bulbul, 1973)

Amor maldito (Adélia Sampaio, 1984)

Aniversário e castigo (Anderson Silva, 2017)

Apelo (Clara Ianni e Débora Maria da Silva, 2015)

Aruanda (Linduarte Noronha, 1960)

Assalto ao trem pagador (Roberto Farias, 1962)

Atrás da porta (Vladimir Seixas, 2010)

Barravento (Glauber Rocha, 1962)
Black out (Calheiros et al., 2016)
Brasil pitoresco (Cornélio Pires, 1925)
Brasília, contradições de uma cidade (Joaquim Pedro Costa, 1968)
Carnaval cantado (1918)
Carnaval na avenida Central (1906)
Casca de Baobá (Mariana Luiza, 2017)
Cidade de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002)
Compasso de espera (Antunes Filho, 1973)
Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados (Cristiano Araújo et. al, 2018)
Da janela pra Consolação (Dellani Lima, 2016)
Dança de um Baiano (Afonso Segreto, 1899)
Dandara: ocupar e resistir (Carlos Pronzato, 2012)
Dono de casa (Anderson Silva, 2017)
Eles sempre falam por nós (Carina Aparecida, 2019)
Era o Hotel Cambridge (Eliane Caffé, 2016)
Esse mundo é meu (Sérgio Ricardo, 1964)
Ganga Zumba (Cacá Diegues, 1963)
Integração racial (Paulo César Saraceni, 1964)
Izidora junto misturado (Dayanne Naêssa et al., 2015)
Já me transformei em imagem (Zezinho Yube, 2008)
Manhã cinzenta (Olney São Paulo, 1969)
Maria do Paraguaçu (Camila Dutervil, 2009)
Memórias da Izidora (Douglas Resende, 2016)
Meu Pai, O Almirante Negro (Chico Santos e Rafael Mellim, 2016)
Na boca do mundo (Antônio Pitanga, 1979)
Na missão com Kadu (Bemfica et al., 2016)
Negrum3 (Diego Paulino, 2018)
NoirBLUE (Ana Pi, 2017)
Nove águas (Gabriel Martins e Quilombo dos Marques, 2019)
Novo apocalipse Recife (Ocupe Estelita, 2015)
O nascimento de uma nação (D. W. Griffith, 1926)
Ocorridos do dia 13 (Débora Zanatta e Estevan de la Fuente, 2016)
Orí (Raquel Gerber e Beatriz Nascimento, 1989)

Os Guaranis (Antônio Leal, 1908)
Papagaio verde (Anderson Silva, 2017)
Parque oeste (Fabiana Assis, 2018)
Por que ocupamos? (Guilherme Boulos and Mídia Ninja, 2017)
Praça Walt Disney (Renata Pinheiro and Sérgio Oliveira, 2011)
Quilombo (Carlos Diegues, 1984)
Quilombo Rio dos Macacos (Josias Pires, 2017)
Rapsódia para o Homem Negro (Gabriel Martins, 2015)
Real Conquista (Fabiana Assis, 2017)
Recife, cidade roubada (Carvalho et al., 2014)
Rio 40° (Nelson Pereira dos Santos, 1955)
Rio zona norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957)
Silêncio não se escuta (Rochane Torres, 2016)
Sinhá Moça (Oswaldo Sampaio e Tom Payne, 1953)
Sonho Real (Centro de Mídia Independente de Góias, Brasil, 2005)
Terra de todos (Fred Niblo, 1926)
Teto sobre nós (Bruno Carboni, 2015)
The girl from Rio (Tom Terris, 1927)
Unidos (Juan Ignacio Palma, 2013)
Vazante (Daniela Thomaz, 2017)
Vazio do Lado de Fora (Eduardo Brandão Pinto, 2017)
Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)
Xica da Silva (Cacá Diegues, 1976)
Zaga de bonecas (Anderson Silva, 2013)