



Estética do Jogo e da Câmara:

uma leitura
decolonial da
imagem e do
imaginário

Organizadoras:
Giselle Gubernikoff
Monica Guimarães Teixeira do Amaral



Giselle Gubernikoff
Monica Guimarães Teixeira do Amaral
Organizadoras

ESTÉTICA DO JOGO E DA CÂMARA: uma leitura decolonial da imagem e do imaginário

Esta obra é financiada com recursos da



COMITÊ CIENTÍFICO ALEXA CULTURAL

Presidente

Yvone Dias Avelino (PUC/SP)

Vice-presidente

Pedro Paulo Abreu Funari (UNICAMP)

Membros

Adailton da Silva (UFAM – Benjamin Constant/AM)

Alexandre Oliveira (IFES – Estância/SE)

Alfredo González-Ruibal (Universidade Complutense de Madrid - Espanha)

Aldair Oliveira de Andrade (UFAM - Manaus/AM)

Antônio Carlos Batista de Souza (IFAM – Manaus/AM)

Barbara M. Arisi (UNILA – Foz do Iguaçu/PR)

Benedicto Anselmo Domingos Vitoriano (Anhanguera – Osasco/SP)

Carmen Sylvia de Alvarenga Junqueira (PUC/SP – São Paulo/SP)

Denia Roman Solano (Universidade da Costa Rica - Costa Rica)

Débora Cristina Goulart (UNIFESP – Guarulhos/SP)

Diana Sandra Tamburini (UNR – Rosário/Santa Fé – Argentina)

Edgard de Assis Carvalho (PUC/SP – São Paulo/SP)

Estevão Rafael Fernandes (UNIR – Porto Velho/RO)

Fábia Barbosa Ribeiro (UNILAB – São Francisco do Conde/BA)

Fabiano de Souza Gontijo (UFPA – Belém/PA)

Gilse Elisa Rodrigues (UFAM – Benjamin Constant/AM)

Grazielle Acçolini (UFGD – Dourados/MS)

Iraíldes Caldas Torres (UFAM – Manaus/AM)

Jarliane da Silva Ferreira (UFAM – Bejamin Constant/AM)

Júlio Cesar Machado de Paula (UFF – Niterói/RJ)

Karel Henricus Langermans (USP/ECA - São paulo/SP)

Kelly Ludkiewicz Alves (UFBA – Salvador/BA)

Leandro Colling (UFBA – Salvador/BA)

Lilian Marta Grisório (UFG – Catalão/GO)

Lucia Helena Vitalli Rangel (PUC/SP – São Paulo/SP)

Luciane Soares da Silva (UENF – Campos de Goitacazes/RJ)

Mabel M. Fernández (UNLPam – Santa Rosa/La Pampa – Argentina)

Maria Angelita Djapotera da Silva (UFAM – Bejamin Constant/AM)

Marilene Corrêa da Silva Freitas (UFAM – Manaus/AM)

Marlon Borges Pestana (FURG – Universidade Federal do Rio Grande/RS)

Michel Justamand (UFAM - Benjamin Constant/AM)

Miguel Angelo Silva de Melo - (UPE - Recife/PE)

Odenei de Souza Ribeiro (UFAM – Manaus/AM)

Patricia Sposito Michi (UNILA – Foz do Iguaçu/PR)

Paulo Alves Junior (FMU – São Paulo/SP)

Raquel dos Santos Funari (UNICAMP – Campinas/SP)

Renilda Aparecida Costa (UFAM – Manaus/AM)

Roberta Ferreira Coelho de Andrade (UFAM - Manaus/AM)

Sebastião Rocha de Sousa (UEA – Tabatinga/AM)

Tharcisio Santiago Cruz (UFAM – Benjamin Constant/AM)

Thereza Cristina Cardoso Menezes (UFRRJ – Rio de Janeiro/RJ)

Vanderlei Elias Neri (UNICSUL – São Paulo/SP)

Vera Lúcia Vieira (PUC – São Paulo/SP)

Wanderson Fabio Melo (UFF – Rio das Ostras/RJ)

Giselle Gubernikoff
Monica Guimarães Teixeira do Amaral
Organizadoras

ESTÉTICA DO JOGO E DA CÂMARA: uma leitura decolonial da imagem e do imaginário



Embu das Artes - SP
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Henrique dos Santos Pereira

Membros

Antônio Carlos Witkoski

Domingos Sávio Nunes de Lima

Edleno Silva de Moura

Elizabeth Ferreira Cartaxo

Spartaco Astolfi Filho

Valeria Augusta Cerqueira Medeiros Weigel

COMITÊ EDITORIAL DA EDUA

Louis Marmoz - Université de Versailles

Antônio Cattani - UFRGS

Alfredo Bosi - USP

Arminda Mourão Botelho - Ufam

Spartacus Astolfi - Ufam

Boaventura Sousa Santos - Universidade de Coimbra

Bernard Emery - Université Stendhal-Grenoble 3

Cesar Barreira - UFC

Conceição Almeira - UFRN

Edgard de Assis Carvalho - PUC/SP

Gabriel Conh - USP

Gerusa Ferreira - PUC/SP

José Vicente Tavares - UFRGS

José Paulo Netto - UFRJ

Paulo Emílio - FGV/RJ

Élide Rugai Bastos - Unicamp

Renan Freitas Pinto - Ufam

Renato Ortiz - Unicamp

Rosa Ester Rossini - USP

Renato Tribuzy - Ufam

Reitor

Sylvio Mário Puga Ferreira

Vice-Reitora

Therezinha de Jesus Pinto Fraxe

Editor

Sérgio Augusto Freire de Souza

Registro de financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Fomento

Universidade de São Paulo (USP)

Universidade Federal do Amazonas (Ufam)

Cooperação interinstitucional/UFAM-USP

Faculdade de Informação e Comunicação - Ufam

Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHDL) – USP

Supporte técnico/UFAM-USP

Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHDL) – USP

Grupo Temáticas, narrativas e representações árabes, africanas, asiáticas e sul-americanas e de comunidades diáspóricas – USP/CNPq

Grupo Diálogos Interculturais – Instituto de Estudos Avançados (IEA/USP)

Núcleo de Apoio à Pesquisa (NAP) Brasil África (USP)

Laboratório de Editoração Digital do Amazonas (Leda/Ufam)

Núcleo de Estudos e Pesquisas em Ambientes Amazônicos (Nepam/Ufam)

Direção

Gladys Corcione Amaro Langermans

Nathasha Amaro Langermans

Editores

Paulo Daniel Farah / Karel Langermans

Capa

Ivan Soares David / Klanger

Revisão Técnica

Ailton José dos Santos Carneiro

Revisão de Língua

Paulo Daniel Farah

Editoração Eletrônica

Alexa Cultural

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E079 Estética do jogo e da câmara: uma leitura decolonial da imagem e do imaginário / Organizadoras Giselle Gubernikoff e Monica Guimarães Teixeira do Amaral. Embu das Artes, SP: Alexa Cultural; Manaus, AM: Edua, 2024.

198 p. : il. ; 16 x 23 cm

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-5467-488-5

1. Humanidades. 2. Estética. 3. Estética Decolonial. 4. Imagem e Imaginário. I. Gubernikoff, Giselle. II. Amaral, Monica Guimarães Teixeira do. III. Título. IV. Sumário.

CDD 300 / 340

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Índices para catálogo sistemático:

1. Humanidades

2. Estética Decolonial

3. Imagem e Imaginário

Todos os direitos reservados e amparados pela Lei 5.988/73 e Lei 9.610
Os artigos publicados são de inteira responsabilidade de seus autores. As opiniões neles
emitidas não exprimem, necessariamente, o ponto de vista da editora e dos
organizadores.

Esta obra poderá ser reproduzida à vontade desde que seja dado o devido crédito.

Alexa Cultural Ltda

Rua Henrique Franchini, 256

Embú das Artes/SP - CEP: 06844-140

alexa@alexacultural.com.br

alexacultural@terra.com.br

www.alexacultural.com.br

www.alexaloja.com

Editora da Universidade Federal do Amazonas

Avenida Gal. Rodrigo Otávio Jordão Ramos,

n. 6200 - Coroado I, Manaus/AM

Campus Universitário Senador Arthur Virgílio

Filho, Centro de Convivência – Setor Norte

Fone: (92) 3305-4291 e 3305-4290

E-mail: ufam.editora@gmail.com

Sumário

Prefácio

“O sul era distante e rebelde para mim porque o sul é meu país”:

aventuras ambíguas

Paulo Daniel Farah

- 11 -

Apresentação - Estética do jogo e da câmara:

uma leitura decolonial da imagem e do imaginário

Giselle Gubernikoff e Monica Guimarães Teixeira do Amaral

- 19 -

Do cinema à fotografia, da fotografia ao cinema:
a câmara escura arquitetônica como dispositivo imersivo e intermídia

Rosa Bunchaft

- 25 -

“O mito da civilização atlântica”:

De Glauber Rocha (cineasta) a Beatriz Nascimento (historiadora e poetisa),
em busca da linguagem da Descolonização Cultural

Raquel Gerber

- 35 -

O ôri de Beatriz Nascimento e a contribuição do audiovisual
para a educação das relações raciais: primeiras reflexões.

Robson Gonçalves da Silva

- 41 -

Do cinema de vanguarda ao videoclipe dos Racionais MC's: uma discussão a
partir de Vilém Flusser, Walter Benjamin e T. W. Adorno

Mônica G. T. do Amaral, Cristiane Correia Dias e Daniel B Olmedo Tejera

- 51 -

O videoclipe de rap entre a indústria cultural e a crítica social:
reflexões a partir da obra de Adorno

Felipe Alberto da Silva Lopes

- 73 -

O retorno ao futuro como forma de compreensão do presente do negro no
Brasil através da obra de Jota Júnior

Laís Fernandes Poza

- 89 -

Plantar, Regar e Colher:
a relação entre arte popular e decolonialidade no documentário Amarelo:
é tudo pra ontem
Eleandro Lopes Depieri
- 101 -

This is America, This is Brasil
Gisleide dos Santos
- 113 -

Decolonizar as imagens e imaginários:
Uma possível representatividade da negritude no audiovisual a partir de um
corpo-memória com histórias, culturas e subjetividades positivas no vídeo
clipe Already da cantora Beyoncé

Fabiana Rodrigues da Silva
- 123 -

A estética feminista e decolonial nas produções audiovisuais brasileiras:
um estudo sobre o videoclipe Miss Beleza Universal
Bianca Louise Silva Magalhanis

- 133 -

A autodenominação bixa travesty e bixa preta, em blasFêmea | Mulher,
de Linn da Quebrada, como a invenção de existir e reimaginação de mundos

Marise de Chirico
- 145 -

Dasípe:
O Festar Xerente
Maria do Espírito Santo Pereira Soares (Mariah Soares)

- 155 -

Imersão e construção de empatia:
Fogo na Floresta, filme em Realidade Virtual de Tadeu Jungle
Ivan Soares David
- 173 -

Índice Remissivo
- 191 -

Sobre a/os autoras/es

“O SUL ERA DISTANTE E REBELDE PARA MIM PORQUE O SUL É MEU PAÍS”: AVENTURAS AMBÍGUAS

Paulo Daniel Farah

“Quem sou eu para lhes dizer/ O que lhes digo? [...]. Eu viajei para o Norte, para o Leste e para o Oeste/ mas o Sul era distante e rebelde para mim/ porque o Sul é meu país”, afirma o poeta palestino Mahmud Darwich na obra *Não quero que este poema termine*. No ocaso da vida, pondera sobre os acasos de suas experiências, quais lances de dados que marcaram sua existência, no poema “O jogador de dados”. Em tom testamentário, versa sobre a função da arte, a força da oralidade, o nascimento das palavras e seu lugar ao Sul, com as contradições, as ambiguidades e as potencialidades que ser do Sul implica.

Temas, inquietações e sualeamentos presentes no poema citado também permeiam esta obra, que ora se apresenta e que integra os esforços do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHDL) da Universidade de São Paulo (USP) em incentivar a publicação de livros, capítulos e artigos com reflexões transdisciplinares, interseccionais, anti-coloniais e antirracistas.

Estética feminista e decolonial no audiovisual como ferramenta de caráter emancipatório para grupos menorizados; abordagens decoloniais das identidades trans, que buscam romper com a harmonia do silêncio cisgênero; reflexões sobre a escrita, a oralidade e as tecnoimagens; produção de documentários em Realidade Virtual com culturas de grupos subalternizados; filmes como base para a produção de conteúdos pedagógicos de distintos componentes curriculares, de modo a prover nas escolas uma atuação transdisciplinar afro-referenciada e/ou indígena e antirracista... A busca de uma abordagem decolonial, ou anti-colonial (FARAH, 2022), sobretudo em uma sociedade (como a brasileira) cuja elite historicamente procurou mitigar os efeitos da colonização e da colonialidade, revela-se um exercício fundamental a ser desenvolvido, uma vez que, nos últimos anos, muito tem se falado e redigido sobre a decolonialidade, mas por vezes com poucos aspectos pragmáticos e escassas perspectivas não-eurocêntricas e não-ocidocêntricas.

Na obra *Crítica da Razão Negra*, o pensador camaronês Achille Mbembe afirma que:

Na sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar o seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da Humanidade. Sendo o bairro mais civilizado do mundo, só o Ocidente inventou um «direito das gentes». Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço público de reciprocidade do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano com direitos civis e políticos. (MBEMBE, 2014, p. 27-28)

Essa visão ocidocêntrica ainda domina boa parte do Norte Global e, infelizmente, também uma parte considerável do Sul Global, incluindo universidades brasileiras, o que amplifica a necessidade de subversões epistêmicas.

Sabe-se que os europeus desejavam conhecer as populações de outras regiões, suas línguas e suas culturas com o intuito de representá-las e de evidenciar seu caráter “primitivo” e a consequente necessidade de civilizá-las e dominá-las. A conquista das culturas e das mentes das populações visadas mostra-se essencial para a missão colonial, como afirma Cheikh Hamidou Kane (1971)¹. Mantém-se intensa na contemporaneidade a colonização epistêmica, como pesquisada por Edward Said, Frantz Fanon, Achile Mbembe, Oyèrónké Oyéwùmí, Ngugi wa Thiong’o, Gayatri Spivak e Sueli Carneiro, entre outra/e/os pensadora/es pós-coloniais, dos estudos subalternos e dos estudos decoloniais.

Com efeito, faz-se essencial olhar, reconhecer e incorporar a agência africana, afrodescendente, negra, indígena, árabe, indiana, sul-americana, de pessoas quilombolas, refugiadas, ribeirinhas, adeptas de religiões de matrizes africanas como candomblé, umbanda e quimbanda, LGBTQIA+, pessoas com deficiência, idosas, em situação de rua/calçada, entre outros grupos historicamente marginalizados.

A pluralidade aporta inovação de paradigmas, com multiplicidade de saberes, evidenciando-se a busca de bases epistêmicas necessárias ao desenvolvimento transdisciplinar em perspectivas interculturais² reconhecendo saberes historicamente silenciados. O conhecimento está em todos os lugares onde existem diferentes sociedades e culturas; assim, são múltiplas as epistemes, e a pluralidade epistêmica comporta o patrimônio acerca da vida.

Por meio de abordagens e referenciais teóricos inter/transdisciplinares, transculturais críticos, interseccionais e anticoloniais (que abarcam propostas dos estudos subalternos, pós-coloniais, decoloniais e contracoloniais), ao entender que a hegemonia do conhecimento científico costuma alcançar legitimidade por meio da desqualificação do “outro” e de suas experiências

1 *L'aventure ambiguë* (A aventura ambígua), obra que aporta no título referência à experiência colonial, retrata “a África Ocidental Saheliana até o período de transição entre a dissolução final dos Estados islâmicos pré-coloniais na região e o pleno estabelecimento da administração colonial francesa como ponto de partida da narrativa. Além disso, Kane designa seu romance como um *récit* (ao invés de *roman*) presumivelmente para enfatizar sua base no fato histórico, ao passo que [Amadou] Hampâté Bâ apresenta sua obra como um relato verdadeiro de eventos vivenciados por um indivíduo autêntico” (IRELE, 2001, p. 87).

2 Entende-se a interculturalidade como proposta de sociedade, como projeto político, social, epistêmico e ético voltado para a transformação estrutural e histórico-social.

coletivas –portanto, de seus saberes e práticas-, o Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHDL), como anuncia em seu próprio nome, reconhece e valoriza outras legitimidades. Trata-se do Programa de Pós-graduação (PPG) da USP, entre os mais de 260 existentes na universidade, que possui a maior porcentagem de estudantes autodeclarados pretos, pardos e indígenas (PPIs) de toda a Universidade de São Paulo³. A decisão do Conselho Universitário de aprovar, em 2017, a reserva de vagas para alunos de escolas públicas e autodeclarados pretos, pardos e indígenas (PPIs) trouxe mais diversidade, novos olhares, saberes e narrativas para o âmbito acadêmico e, por consequência, educacional em geral. Essa mudança no perfil da comunidade uspiana resultou em mais pluralidade humana, o que amplificou as possibilidades de geração de ideias e ações inovadoras em prol de uma sociedade mais justa e sustentável.

Como afirma a pensadora Audre Lorde no texto “Não existe hierarquia de opressão”, publicado originalmente em 1983,

Sendo uma pessoa negra, lésbica, feminista, socialista, poeta, mãe de duas crianças – uma delas, um garoto – e parte de um casal interracial, eu me lembro a todo momento de que sou parte daquilo que a maioria chama de desviante, difícil, inferior, ou um escancarado “errado”.

[...]

É inconcebível, para mim, que certa parte de minha identidade possa se beneficiar com a opressão de outra. Eu sei que meu povo não vai se beneficiar com a opressão de qualquer outro grupo que esteja também na busca pelo direito de existir em paz. Na verdade, a gente se diminui quando nega aos outros tudo aquilo pelo que temos derramado sangue para conquistar por nossas crianças. Crianças que precisam aprender que elas não têm de ser todas iguais para trabalhar umas com as outras, por um futuro que elas vão dividir (Lorde, 1983, p. 2)

Para a intelectual indiana Gayatri Chakravorty Spivak, que afirma que a/e/ os subalternizada/e/os são silenciada/e/os a todo momento, o subalterno só poderá falar quando puder se expressar na sua própria língua, com seu próprio sistema explicativo, com sua própria cultura. Se, para serem ouvidos, os subalternos tiverem de se utilizar de outros elementos, nunca serão ouvidos, jamais serão levados a sério (SPIVAK, 2010). Nesse contexto, é fundamental que a universidade assuma um papel de protagonismo, no cenário nacional e internacional, em defesa do plurilinguismo (importa reconhecer as línguas como constitutivas do tripé ensino, pesquisa e extensão e propulsoras do fortalecimento da internacionalização e da gestão da universidade) e no combate ao epistemicídio.

3 O Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHDL) adota Política de Ações Afirmativas dirigidas para candidata/o/es autodeclarada/o/es negra/o/es, indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência, pessoas trans e pessoas em situação de refúgio, apátridas e portadoras de visto humanitário que optam por participar da Política de Ações Afirmativas, alternando a cada ano em 50% e 80% a reserva de vagas. Em 2024, foram reservadas 80% das vagas do edital do processo seletivo. Em 2023, o PPGHDL reservara 50% das vagas.

A pensadora Sueli Carneiro reflete sobre o epistemicídio e suas consequências para a população negra:

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimização 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. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc. (Carneiro, 2005, p. 97)

Como temos mostrado nos últimos anos, a ciência descrita como moderna caracteriza-se sobretudo pela produção de conhecimento por parte de supostos detentores do saber que afirmam desvendar e investigar sociedades que no máximo podem fornecer informações, mas não possuiriam agência (FARAH; MATUCK; BORGES, 2022). Trata-se de mais um mecanismo da colonialidade que procura deslegitimar os saberes de muitas populações desse Sul “distante e rebelde”, como o descreve o poeta Darwich na obra referida. Nesse âmbito, cabe elaborar estratégias éticas para que populações afrodescendentes, indígenas, quilombolas, ribeirinhas, imigrantes, refugiadas, LGBTQIA+, de pessoas com deficiência, africanas, árabes e outras possam ser escutadas e para que suas narrativas e saberes sejam incorporados pela e na universidade. E as análises contidas neste livro apontam caminhos significativos nessa jornada.

Referências

- AKKARI, Abdeljalil. Educação intercultural no Brasil: entre o conservadorismo e transformações radicais. *cadernoscenpec*, v. 5, n. 1. São Paulo, p.159-182, jan./ jun. 2015.
- AKKARI, Abdeljalil; & SAMPAIO, S. *Ethnicité et éducation interculturelle au Brésil [Ethnicity and intercultural education in Brazil]*. In A. Gohard-Radenkovic, D. Mujuwamariya, & S. Perez (Eds.), *Intégration des “minorités” et nouveaux espaces interculturels* (pp. 153–170). Paris: L’Harmattan, 2003.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*; tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. *O Pacto da Branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CANDAU, Vera Maria Ferrão. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista Brasileira de Educação*. v. 13 n. 37 jan./abr. 2008.
- CANEN, Ana. Teacher education and competence in an intercultural perspective: a parallel between Brazil and the UK. *Compare*, v. 25, n. 3, p. 227-37, 1995.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdades no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011.
- CLAASEN, J. M. *Displaced persons: The literature of Exile from Cicero to Boethius*. Londres: [s.n.], 1999.
- COLLINS, Patricia; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.
- DARWICH, M. (Não quero que este poema termine). لا أريد لهذى القصيدة أن تنتهي - الديوان الاخير. Beirute: Riad el-Rayyes, 2009.
- EVARISTO, Conceição. "Vozes mulheres". In: São Paulo: Quilomboje, *Cadernos Negros* 13, 1990.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1968 [1961].
- FARAH, Paulo Daniel. *Islã*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- FARAH, Paulo Daniel. *Deleite do estrangeiro em tudo o que é espantoso e maravilhoso: estudo de um relato de viagem bagdali*. Rio de Janeiro, Argel, Caracas: BibliASPA, Fundação Biblioteca Nacional, Bibliothèque Nationale d'Algérie e Biblioteca Nacional de Caracas, 2007.
- FARAH, Paulo Daniel. *Islã: Arte e Civilização*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.
- FARAH, Paulo Daniel. "Combate à xenofobia, ao racismo e à intolerância" in *Dossiê Interculturalidades, Revista USP*. São Paulo, n. 114, p. 11-30, julho-set/2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/142365>. Acesso em: 12 abr. 2024.

FARAH, Paulo Daniel (ed.) *Diálogos e Resistências: a África no Brasil e o Brasil na África*. São Paulo: Edições BibliASPA e NAP Brasil África/USP, 2022. Disponível em https://books.google.com.br/books/about/Diálogos_e_Resistências_a_Africa_no_B.html?id=BTiVEAAQBAJ&redir_esc=y. Acesso em 11 jun. 2024

FARAH, Paulo Daniel Elias; MATUCK, Artur; IOKOI, Zilda Márcia Grícoli. *Linguagens da sobrevivência: migrações, interlínguas, narrativas e representações*. Manaus e São Paulo: Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA) e Alexa, 2022. Disponível em: <https://ppghdl.fflch.usp.br/linguagens-da-sobrevivencia>. Acesso em 11 abr. 2024

FARAH, Paulo Daniel Elias; MATUCK, Artur; BORGES, Rosane. *Alterciência: proposições críticas e processos criativos para o conhecimento*. Manaus e São Paulo: Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA) e Alexa, 2022. Disponível em: <https://ppghdl.fflch.usp.br/alterciencia>. Acesso em 11 abr. 2024.

FARAH, Paulo Daniel Elias. *Políticas de ações afirmativas: perspectivas, desafios e potencialidades*. Manaus e São Paulo: Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA) e Alexa, 2024. Disponível em: <https://ppghdl.fflch.usp.br/livro-politicas-de-acoes-afirmativas>. Acesso em 11 out. 2024.

FARAH, Paulo Daniel Elias. *Reflections on new epistemological, education and narrative horizons in Brazil: migration, refuge, multilingualism and interculturality* in FARAH, Paulo Daniel Elias; DANTAS, Sylvia. *Resignifying Cultural Contact: Experiences and Perspectives from Brazil*. NY: Springer, 2024.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia – Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo Afro Latino-Americano: Discursos, ensaios e conferências*. Organização de Flávia Rios, Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. Educação democrática. In: *Educação contra a barbárie*. São Paulo: Boitempo, 2019.

IRELE, F. Abiola. *The African Imagination: Literature in Africa & the Black Diaspora*. New York, NY: Oxford UP. 2001.

KANE, Cheikh Hamidou. *L'aventure ambiguë*. Paris: Julliard, 1971.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

LORDE, Audre. "There is no hierarchy of oppression". In *Interracial books for children bulletin*, vol. 14, nº 3, Nova Iorque: Council of interracial books for children, 1983. Tradução de Pê Moreira.

MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris: LGF, 2001.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Luanda: Mulemba, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOURA, Clóvis. *Dialética Radical do Brasil Negro*. São Paulo: Editora Anita Ltda., 1994.

MUNANGA, Kabengele (Org.). *História do negro no Brasil. O negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

OYĚWÙMÍ, Oyérónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. *African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms*. CODESRIA Gender Series. Volume 1. Dakar: CODESRIA, 2004.

SAID, E. *Orientalismo (O Oriente como invenção do Ocidente)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1978].

SAID, E. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEIDEL, M. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven & Londres: Yale University Press, 1986.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THIONG’O, Ngugi wa. *Decolonizing the Mind. The Struggle for Cultural Freedoms*. Londres: James Currey, 1993.

THOMPSON, Paul. *A voz do Passado: história oral*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica y educación intercultural. In: *Seminario “Interculturalidad y Educación Intercultural”*. Instituto Internacional de

Integración del Convenio Andrés Bello. La Paz, 9-11 de marzo de 2009.
WEST, Cornel. *Questão de Raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

APRESENTAÇÃO - ESTÉTICA DO JOGO E DA CÂMARA ESCURA: UMA LEITURA DECOLONIAL DA IMAGEM E DO IMAGINÁRIO

Giselle Gubernikoff
Mônica G.T. do Amaral

A proposta desse livro surgiu a partir da reedição em 2021 de nossa disciplina “Do cinema ao videoclipe: um debate sobre a estética da imagem nas perspectivas benjaminiana, da teoria feminista e do debate decolonial”, que foi oferecida no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (PPGHDL/FFLCH/USP) por nós, organizadoras desta obra, e pelo professor Diego Reis.

A ideia era justamente estimular os alunos a escrever ensaios e artigos, nos quais pudessem articular suas pesquisas com as ideias desenvolvidas ao longo do curso, desenvolvendo temáticas relacionadas ao programa, como: a genealogia da técnica da montagem e seus efeitos estéticos no cinema; cinema, *choc* póstumo e experiência: um debate entre W. Benjamin e Theodor W. Adorno; arquivos coloniais, silenciamentos, “restos” e identidades racializadas; a teoria feminista de cinema; feminismos negros e decoloniais: em direção a uma estética afro-feminista?; a filosofia da caixa preta e as tecnoimagens - segundo Vilém Flusser; performances afro-diaspóricas e as representações do negro na cultura.

Com base nessa proposta, selecionamos os trabalhos que traziam questões as mais inquietantes, irreverentes e até mesmo insurgentes, como diria bell hooks (2017) a propósito desses temas, muitas vezes avançando para além do que havia sido proposto, o que muito nos agradou. Embora tenham se passado três anos, consideramos que todos os textos eram muito atuais. Acrescentamos ainda um artigo de Mônica do Amaral, em coautoria com dois estudantes de pós-graduação, também militantes do movimento hip-hop, Cristiane Dias e Daniel Tejera, cujos fundamentos remontam a uma pesquisa realizada sob sua coordenação, “Rappers, os novos mensageiros urbanos na periferia de São Paulo: a contestação estético-musical que emancipa e educa” (FAPESP),

pesquisa esta que indicou as bases e que norteou alguns eixos trabalhados ao longo deste curso.

Foi com esse espírito que organizamos este livro, iniciando pela ideia de câmara escura, usualmente associada à fotografia, mas que foi trabalhada no 1º capítulo a propósito do cinema e da arquitetura, e o finalizamos com a imersão na realidade virtual do documentário *Fogo na Floresta* (2017), que trata de uma temática bem atual. A ideia era abordar os impactos subjetivos e sociais da era da tecno-imagem, como sustenta Vilém Flusser (1985,1987), contrapondo-os ao jogo, ou mais especificamente à estética do jogo da imagem e da imaginação, resgatando alguns debates importantes sobre o papel emancipatório do cinema e as reversões possíveis do caráter massificador da indústria cultural. Ao mesmo tempo, foi muito interessante depararmo-nos com artigos que tratam das questões de gênero e de raça, por meio de uma verdadeira desconstrução das imagens, não apenas ocidentais, pois o fazem do ponto de vista dos grupos menorizados afrodiáspóricos, muitos deles recorrendo ao gênero musical do rap, como estratégia de crítica decolonial, contribuindo desse modo para a promoção de uma cultura diversa e pluriversal, como sustentou Nego Bispo (2021).

Apresentamos em seguida a proposição temática de cada capítulo:

O capítulo 1, **Do cinema à fotografia, da fotografia ao cinema: a câmara escura arquitetônica como dispositivo imersivo e intermídia**, de Rosa Bunchaft, parte de sua experiência como artista plástica ao trabalhar com dispositivos precedentes à câmera fotográfica – a câmara escura –, explorando questões de imersão e presença em um discurso feminista inovador.

O capítulo 2 resgata o discurso da socióloga e cineasta Raquel Gerber, que nos presenteia com o seu artigo **“O mito da civilização atlântica”: de Glauber Rocha (cineasta) a Beatriz Nascimento (historiadora e poetisa) em busca da linguagem da descolonização cultural**. Devido à grande importância do filme *Ôri* (1989) nas discussões em sala de aula – filme pioneiro na discussão sobre a questão da decolonialidade no Brasil –, e germe para os desdobramentos teóricos atuais da realizadora Giselle Gubernikoff, parte fundante da realização do mesmo, recorremos a sua reflexão sobre o mito da civilização Atlântida. Motivada por entrevista com o realizador Glauber Rocha, Raquel Gerber traça uma trajetória que nos leva até o pensamento de Beatriz Nascimento, historiadora, professora, ativista pelos direitos de negros e mulheres. Beatriz Nascimento é a roteirista do filme *Ôri*, e é sua a reflexão que permeia o filme.

A importância do filme *Ôri* é salientada por Robson Gonçalves da Silva no capítulo 3 deste livro, **O ÔRÍ de Beatriz Nascimento e a contribuição do audiovisual para a educação das relações raciais: primeiras reflexões**, que tem por objetivo fazer uma análise do filme narrado e com textos de Beatriz Nascimento, com a finalidade de trazer afro-referências para a educação das relações raciais, servindo de subsídio pedagógico para a educação básica brasileira.

ra. Para o autor, os currículos escolares são desenvolvidos a partir de um viés ocidental há séculos, fazendo da educação um espaço que reproduz o racismo dentro dos ambientes escolares. O filme *Ôri* traz outro olhar para a história do país, podendo servir de base para a produção de conteúdos pedagógicos de todos os componentes curriculares, possibilitando que se exerça nas escolas uma atuação transdisciplinar afro-referenciada e antirracista.

O capítulo 4, **Do cinema de vanguarda ao videoclipe dos Racionais MC's: uma discussão a partir de Vilém Flusser, Walter Benjamin e T. W. Adorno**, de Mônica G. T. do Amaral, Cristiane Correia Dias e Daniel B Olmedo Tejera, parte das ideias de Vilém Flusser (1985,1987), que anuncia a falência do universo da escrita, dado o predomínio da tecnoimagem na era pós-histórica, alertando-nos para o consequente estado de irreflexão e de desumanização do Homem em contraposição à estética do jogo. Estas contradições e ambiguidades apontadas por Flusser são articuladas pelos autores com o debate entre Adorno e Benjamin sobre a função da arte na era da reproduzibilidade técnica nos anos 1930, que é retomado por Adorno nos anos 1960, quando este admite que o filme possa ter um efeito emancipatório. Inspirados nesse debate, analisaremos como o *choc* póstumo propiciado pela fotografia e pelo cinema de vanguarda (Benjamin, 1936) e hoje, pelos videoclipes, emerge como “reposição objetivadora de uma experiência” (Adorno, 1967). E, ainda, como os cenários de declínio da escrita e de emergência das tecnoimagens, ressaltados por Flusser, apontam para a atualidade da ideia de “reversão dialética” para se pensar a “liberdade de se jogar contra o aparelho”, por meio da estética do hip-hop.

O capítulo 5, **O videoclipe de rap entre a indústria cultural e a crítica social: reflexões a partir da obra de Adorno**, de Felipe Alberto da Silva Lopes, tem como objetivo discutir o tema do cinema na obra de Theodor Adorno, partindo da discussão sobre indústria cultural, em sua relação com a regressão da experiência, que é um tema central da filosofia adorniana. Examina dois momentos distintos da obra do autor, no que diz respeito à compreensão do cinema. O primeiro se desenvolve nos textos da década de 40, especialmente no ensaio sobre a indústria cultural no livro **Dialética do esclarecimento** (1985), escrito por Adorno e Horkheimer, e no livro **Minima moralia** (2001). Nesse momento, a tese do autor é que, sob o domínio da indústria cultural, as obras da cultura não estimulam o pensamento autônomo e livre, uma vez que aos sujeitos, quando imersos nas obras, não lhes é exigido nada além de acompanhar o que já está dado. Dessa forma, as obras, em seu conjunto, se tornam afirmações da sociedade existente. Já no segundo momento, entretanto, como no texto *Notas sobre o filme*, da década de 60, Adorno muda sua posição sobre as potencialidades emancipatórias do cinema. Nesse texto, ele aceita a possibilidade de se deparar na arte, cinematográfica, por exemplo, com um conteúdo emancipatório. Propõe-se, neste capítulo, estender esta hipótese

para o videoclipe de rap, fazendo uma leitura específica do videoclipe *Boca de lobo*, do rapper Criolo, para mostrar que, embora tenha ampla circulação e uma grande produção, ele pode ser um exemplo de uma produção cultural que mantém em sua forma uma postura crítica em relação ao caminho trilhado pela sociedade brasileira.

O capítulo 6, **O retorno ao futuro como forma de compreensão do presente do negro no Brasil através da obra de Jota Júnior**, de Laís Fernandes Poza, busca refletir sobre como as técnicas cinematográficas, aliadas aos elementos sonoros das batidas, à escolha de cenários, ao jogo de rimas utilizadas pelos rappers brasileiros nas produções de videoclipes expõem as situações de opressões vivenciadas na América pelos afrodescendentes por meio de uma narrativa da história brasileira de um ponto de vista não eurocêntrico. Para isso, propõe-se a analisar a obra audiovisual do rapper Jota Júnior, *Me desculpe por ser negro*, e como o conjunto de escolhas realizadas pelo mesmo revelam e denunciam a maneira como a realidade histórica do Brasil e do negro em particular foi encoberta pelo mito da democracia racial. Por fim, analisa como essas obras possibilitam a construção de um pensamento que se desprende de uma lógica de um único mundo possível e se abre para uma pluralidade de vozes, caminhos e histórias.

O capítulo 7, **Plantar, Regar e Colher: a relação entre arte popular e de-colonialidade no documentário Amarelo: é tudo pra ontem**, de Eleandro Lopes Depieri, analisa o documentário *Amarelo: é tudo pra ontem*, de Leandro Roque de Oliveira, popularmente conhecido como Emicida, que registra um show realizado por ele nos palcos do Teatro Municipal da cidade de São Paulo, para o autor, um espaço fortemente elitizado, culturalmente eurocentrado e de negação de uma cultura popular. Para ele, o que representou uma grande conquista não foi só a desconstrução espacial dos palcos do teatro, mas também a própria produção do documentário, que registra aquele momento histórico e pelas características do próprio filme, que evidenciam nossas raízes culturais.

O capítulo 8, **This is America, This is Brasil**, de Gisleide dos Santos, faz uma análise dos clipes do rapper Donald Glover de nome “*This is America*”, e do clipe “E se fosse o contrário”, do rapper brasileiro Djonga, a fim de discutir a importância dos clipes para o combate à violência do Estado contra a população negra, por meio das denúncias contidas nas letras e na construção dos videoclipes. A análise ainda levará em conta os casos de violência que aconteceram no Brasil e nos Estados Unidos como o assassinato do homem negro George Floyd, nos Estados Unidos, e do jovem João Pedro, no Rio de Janeiro, dentro da sua própria casa, com base no conceito de necropolítica, amplamente discutido pelo camaronês Achille Mbembe; a ideia é discutir como os videoclipes podem ajudar a ampliar a discussão em torno do tema.

O capítulo 9, **Decolonizar as imagens e imaginários: Uma possível representatividade da negritude no audiovisual a partir de um corpo-memória**

com histórias, culturas e subjetividades positivas no videoclipe “ALREADY” da cantora Beyoncé, de Fabiana Rodrigues da Silva, parte do filme musical e álbum visual de 2020, *Black is King*, dirigido, escrito e coproduzido pela cantora norte-americana Beyoncé, que busca suas referências a partir de uma afro-perspectiva e desenvolve uma pedagogia positiva em relação à negritude. Para a autora, a obra aponta para possibilidade de construção de outras narrativas no cenário audiovisual que abram o caminho para “outras possibilidades de ser e existir mesmo em uma sociedade marcada profundamente pelo racismo e genocídio do povo preto”.

O capítulo 10, **A estética feminista e decolonial nas produções audiovisuais brasileiras: um estudo sobre o videoclipe Miss Beleza Universal**, de Bianca Louise Silva Magalhanis, pretende contribuir para as investigações acadêmicas sobre as produções audiovisuais brasileiras, traçando um panorama desse setor enquanto modo de produção cultural, cuja concepção inicial se deu de forma excludente e propiciou a criação dos mais diversos estereótipos em contraposição a outras produções que vieram na contramão, com o intuito de subverter as narrativas até então difundidas. Nesse sentido, a pesquisa destaca o estudo da estética feminista e decolonial no audiovisual como uma ferramenta de caráter emancipatório para grupos menorizados. Para tanto, elege como objeto de reflexão o videoclipe *Miss Beleza Universal*, da cantora afrofuturista pernambucana Doralyce Gonzaga, que traz em sua obra um conceito disruptivo que abarca tanto o feminismo quanto a luta antirracista.

O capítulo 11, **A autodenominação bixa travesty e bixa preta, em blasFêmea | Mulher, de Linn da Quebrada, como a invenção de existir e reimaginação de mundos**, de Marise De Chirico, parte do videoclipe *blasFêmea | Mulher*, da multiartista Linn da Quebrada (2017), para discutir a construção do gênero como um fenômeno cultural, com base no texto de Letícia Nascimento *Transfeminismo* (2021). O objetivo é estabelecer a conexão entre os conceitos de mulheridades, feminilidades, heteronormatividade compulsória e a autodefinição da Linn da Quebrada como bixa travesty e bixa preta. Percorrem abordagens decoloniais das identidades trans, que buscam romper com a harmonia do silêncio cisgênero, que postulam gêneros como naturais e defendem a artificialidade de produção de todas as corporalidades e subjetividades, incluindo a cisgênero (Nascimento, 2021).

O capítulo 12, **Dasípe: O Festar Xerente**, de Maria do Espírito Santo Pereira Soares (Mariah Soares), apresenta a análise do documentário *Dasípe* (lê-se Dassinpê): *O Festar Xerente*, produzido pelo indígena Serekmöröte Akwẽ Xerente (Edvaldo Sullivan Xerente). O vídeo é uma gravação de *Dasípe*, festa de batismo de crianças Akwẽ para receberem os nomes conforme os costumes. A produção surgiu a partir da intenção do próprio indígena que desejava filmar uma festa tradicional do seu povo. *Dasípe* foi filmado em 2011, na aldeia indígena Brupkare, no Tocantins, região norte do Brasil.

E o capítulo 13, **Imersão e construção de empatia: *Fogo na Floresta*, filme em Realidade Virtual de Tadeu Jungle**, de Ivan Soares David, concentra-se na reflexão sobre a aplicação da tecnologia em 360 graus para o registro de imagens em movimento na área da Antropologia Visual. Discute sobre como os recursos de Realidade Virtual (RV) podem ampliar a capacidade de documentar e representar a realidade de uma comunidade com o mínimo de interferência. Demonstra-se como esse poderoso recurso de captação de imagens pode ser aplicado aos trabalhos de campo na produção de documentários etnográficos, ampliando significativamente a sensibilidade observacional dos pesquisadores. Esse é o caso do filme tomado como referência, *Fogo na Floresta* (2017), um documentário em Realidade Virtual realizado pelo artista multimídia Tadeu Jungle, coprodução entre o Instituto Socioambiental (ISA) e a Academia de Filmes.

DO CINEMA À FOTOGRAFIA, DA FOTOGRAFIA AO CINEMA: A CÂMARA ESCURA ARQUITETÔNICA COMO DISPOSITIVO IMERSIVO E INTERMÍDIA

Rosa Bunchaft

É possível pela arqueologia da imagem pré-fotográfica experimentar formas inovativas de pensar, criar, sentir e partilhar a imagem? Desde 2008 venho desenvolvendo práticas artísticas em espaços e equipamentos urbanos pela via do dispositivo da câmara escura arquitetônica, o que me faz refletir a partir da práxis, por elos experimentais, processuais e lentos, na relação por vezes conflituosa entre o corpo (feminino), a fotografia, o cinema e a cidade.

Um quarto de motel, o porão de um espaço expositivo, um forte no mar, a cozinha de uma casa em ruínas projetadas por Lina Bo Bardi, um vagão em desuso parado na estação: eu ocupo esses espaços e equipamentos urbanos e os transformo em câmeras escuras arquitetônicas. Uma vez ocupado e vedado, capturo imagens fotográficas em papéis fotossensíveis e revelo as imagens latentes no próprio espaço, onde monto uma estrutura mínima de revelação, uma espécie de laboratório nômade, mínimo, de guerrilha. Assim, a experimentação envolve não apenas a vivência das projeções internas da câmara escura arquitetônica mas também, especialmente através de uma captura *in-câmera*, a criação experimental e artesanal de imagens fotográficas que divido em dois tipos: as que denomino fotogramas de corpo e os panoramas fotográficos de escala arquitetônica.

Uma importante motivação para explorar o grande formato foi pensar que, talvez por uma percepção pejorativa de termos como anacrônico ou precário, talvez pelos custos e dificuldades do processo envolvido, a câmara escura arquitetônica não foi investigada extensivamente como dispositivo capaz de produzir imagens fotográficas *per se*. Assim, se pensarmos que toda a história da fotografia se dá em torno do pequeno e médio formato, percebe-se que, ao subestimar o formato arquitetônico, subestimam-se possibilidades ainda vivas e abertas, que ao meu ver excedem a dimensão da façanha, do “vintage” e do excêntrico. Estar com o corpo imerso no interior de uma câmera, mergulhada na imagem impermanente do mundo externo, no cinema vivo de imagens do entorno, é uma experiência efêmera, imersiva e irreprodutível que ainda pode trazer contribuições surpreendentes para a fotografia a partir de diversos contextos, inclusive o da arte contemporânea, minha área de formação.

Partindo da prática experimental e das experiências vivenciadas, percebi de saída que não me sentiria contemplada por narrativas lineares e teleológicas em que a “câmara escura”¹ é tida como câmera fotográfica *avant-la-lettre*, numa progressão supostamente contínua de desenvolvimentos tecnológicos. Para evitar abordagens reducionistas, evolucionistas, tecnologicamente deterministas, fui buscando campos teóricos que contemplassem minha intuição inicial: a de que um dispositivo considerado anacrônico pode ser atualizado por conceitos, experimentações e procedimentos artísticos contemporâneos e revelar-se, surpreendentemente, tão rico de possibilidades quanto o são as práticas fotográficas convencionais, ou mesmo as práticas com novas mídias. Um campo teórico em que me parece que essa percepção faz sentido é a arqueologia das mídias. De fato, de acordo com dois dos fundadores desta abordagem, Erkki Huhtamo e Jussi Parikka,

Baseados em suas descobertas, arqueólogos das mídias começaram a construir histórias alternativas das mídias suprimidas, negligenciadas e esquecidas, as quais não apontam teleologicamente para a condição cultural-midiática atual como sua ‘perfeição’. Becos sem saída, perdedores, e invenções que nunca chegaram a se converter em produto material têm histórias importantes para contar (Huhtamo e Parikka, 2011).

A arqueologia não é uma história alternativa dos objetos. Um gesto arqueológico é um movimento que traz para a superfície do tempo presente artefatos (dispositivos) soterrados, materialidades que, tendo tido ou não relevância em outro tempo e espaço, podem trazer contribuições para os estudos contemporâneos sobre mídia.

Assim, construindo exercícios especulativos a partir da minha prática artística, posso dialogar com estudos desse campo teórico, ainda que de modo fragmentário, colocando questionamentos pelas margens: neste momento, para este artigo, me parece muito instigante teoricamente, como possibilidade da câmara escura arquitetônica, pensar a natureza imersiva e intermídia deste dispositivo e a possível conexão entre as duas, no âmbito da arqueologia das mídias.

Para refletir sobre a natureza imersiva da câmara escura arquitetônica, inicio este artigo descrevendo aspectos sobre como se manifesta nas minhas práticas e apresentando o conceito proposto no estudo pioneiro de Oliver Grau, de 2003, no livro *Arte Virtual*. Mostro desdobramentos posteriores, dentre esses, em especial, de autoras que buscam ampliar o conceito de imersi-

1 A palavra câmera no sentido mais convencional de câmera fotográfica que usamos no cotidiano vem do latim *Camera Obscura*. Em latim *Obscura* significa escura e *Camera* é quarto, aposento, compartimento. Nas pesquisas acadêmicas no Brasil, costuma-se utilizar os termos câmera escura, ou câmara escura. Prefiro este último porque acho um pouco mais próximo da ideia de compartimento (p.ex. câmara de vácuo) ou de aposento (p.ex. Câmara Municipal), enquanto o primeiro remete muito prontamente ao aparato fotográfico, e eu acredito, por outro lado, que a câmara escura tem usos e possibilidades muito mais amplas do que este.

vidade a partir de uma perspectiva decolonial, no âmbito de uma arqueologia das mídias. Sobre a intermidialidade deste dispositivo, abordarei esse conceito em termos das relações, atravessamentos, combinações que percebo, nas minhas práticas, entre corpo, arquitetura, câmara escura arquitetônica, cinema, fotografia, fotograma e panorama.

Sobre a natureza imersiva da câmara escura arquitetônica

Pelas projeções internas numa ambiência arquitetônica e pela experiência sonora, comprehende-se numa primeira aproximação que a experiência na câmara escura é de natureza imersiva, mas o que significa isso um pouco mais profundamente? Considerando a temática mais ampla da imersividade de instalações, dispositivos, como por exemplo, da fotografia estereoscópica, que pressupostos e implicações surgem ao tratar a câmara escura arquitetônica como um dispositivo imersivo?

No seu estudo publicado no livro *Arte Virtual*, de 2003, o proeminente teórico e historiador Oliver Grau descreve a imersão em termos da distância crítica e envolvimento emocional do observador:

A despeito de ser um processo intelectualmente estimulante, a imersão, no presente como no passado, é em muitos casos mentalmente absorvente no desenrolar de um processo, de uma mudança, de uma passagem de um estado mental para outro. Ela é sempre caracterizada pela diminuição da distância crítica do que é exibido e o crescente envolvimento emocional com aquilo que está acontecendo (Grau, 2007, p. 30).

Oliver Grau também mostra no seu estudo que a invenção da realidade virtual mediada por computadores, embora considerada por muitos como uma grande novidade do mundo contemporâneo, não inaugura nossa relação de fascínio por experiências imersivas, porque este desejo mobilizando a criação de imagens panorâmicas, espaços imersivos e técnicas de ilusão se expressa muito antes disso, já tentando integrar imagem e observador, nos antigos afrescos das vilas romanas, na pintura da Idade Média e barroca, na pintura de paisagem dos artistas flamengos do século XVII, nas cabines holandesas de *peepshow*, nas vistas de Canaletto, nos panoramas pintados que a seu tempo eram espetáculos muito populares. Neste sentido é que, em seu livro, a história da arte é revisitada como uma história das mídias.

Mas que história da arte é essa que é revisitada, e como essa escolha determina a definição do que se entende por imersão? Antes de buscar modos de responder esta questão, é preciso pontuar que a definição inicial de Oliver Grau já se refere a ambiguidades da experiência de imersão – distância crítica e envolvimento num processo – e inclusive já aponta a natureza complexa, mul-

tifacetada, imbricada, conflituosa e dialética da relação entre elas, bem como o fato desta relação ser altamente dependente do observador.

Além disso, a partir do conceito proposto por Oliver Grau abriu-se, por parte de outros autores, um interesse em contemplar situações mais complexas envolvendo a coexistência de outras dicotomias da imersão como real e ilusão, material e imaterial, natureza e artifício, exterior e interior, passado e presente, uma necessidade de investigar a existência de diversos níveis de imersão e também o alargamento dos limites da experiência imersiva, para além daquela por vezes muito calcada na reprodução mimética do real. Na minha própria pesquisa teórico-prática sobre a câmara escura arquitetônica, senti a necessidade de buscar perspectivas estendendo a ideia de experiência imersiva, de modo a contemplar não apenas o envolvimento vivenciado nesse dispositivo, mas também o estranhamento em relação à percepção do seu funcionamento e de seus limites, considerando, por exemplo, a imagem invertida de objetos em movimento como um carro, que vemos na imagem deslocando-se num sentido oposto ao do seu som.

Seria possível propor abordagens e genealogias da imersão ainda mais diversas, investigando outras manifestações, fora dos cânones dominantes da história da arte ocidental? Mais ainda, seria possível descentralizar as narrativas dominantes e investigar a imersividade desde uma perspectiva decolonial? Atravessadas por essas questões, as autoras Gabriela Aceves-Sepulveda e Matilda Aslizadeh, artistas e teóricas feministas sul-americanas da arte e mídia, organizaram um painel com a proposta de investigar alternativas às narrativas dominantes de imersão calcadas em estratégias de ilusão centradas na visão (prevaleentes na arte ocidental e no cinema convencional). As possíveis linhas de investigação propostas pelas autoras foram: buscar tecnologias da imersão que se afastam de uma estética centrada no ocular para possibilidades mais corporificadas, explorando experiências multisensoriais, tradições orais, contação de histórias e tropos narrativos genéricos como possíveis atravessamentos para outras genealogias da imersão; analisar as interações mais complexas entre performer, participante, objeto e meio ambiente em rituais não ocidentais; analisar criticamente, nas experiências imersivas, a noção de autoria e relação com o outro (público / máquina / observador).

Para a seleção dos trabalhos, as autoras adotaram alguns critérios: foco na América Latina em termos geográficos e epistemológicos; desvincular-se de pesquisas da indústria bélica e da indústria de jogos eletrônicos; buscar autores que reconhecem que tanto modernidade e colonialidade, quanto geopolítica do conhecimento e colonialidade do poder, estão intrinsecamente emaranhados; congregar pensadores decoloniais, feministas, indígenas e também estudiosos da arqueologia das mídias, enfim, buscar uma abordagem decolonial da arqueologia das mídias – um campo teórico interessante para as autoras por causa do foco na materialidade e na disruptão, trazendo a possibilidade

de emergência de novos futuros não previstos, em oposição à crença numa história das mídias baseada em categorias fixas de linearidade.

Estes critérios, bem como as contribuições dadas por estudiosos e analisadas pelas autoras, apontam possibilidades importantes. Como artista, a construção do meu pensamento reflexivo não acontece necessariamente subordinada a uma pesquisa teórica sistemática contínua num dado campo teórico: muitas vezes emerge a partir de questões que surgem na prática experimental; ou mesmo na recepção das obras e interlocução com curadores e público, outras vezes durante ciclos de leitura e distância reflexiva da prática que me permitem refletir de modo mais abstrato em conexão e confronto com ideias e conceitos provenientes de pensadores, campos teóricos e práticas artísticas anacrônicas ou contemporâneas.

Quando penso na imersão que acontece na câmara escura arquitetônica, as metáforas que emergem para a captura da imagem são as de uma experiência de natureza uterina, líquida, feminina, o que me parece ir na direção oposta daquelas usuais para a câmera fotográfica/cinematográfica – metáforas de morte, caça, penetração e captura (termo que eu mesma não estou conseguindo substituir e que aparece bastante ao longo deste texto).

Sabemos de fato que a câmera, pensada em relação a seus usos sociais, esteve diretamente vinculada ao apoio, promoção, sustentação, manutenção e naturalização de discursos, saberes, práticas sociais, pressupostos científicos e modelos de organização de poder do mundo moderno-colonial. A fotografia, por exemplo, foi amplamente utilizada na antropometria, na psiquiatria, na etnografia e outras técnicas de poder, vigilância e controle dos outros corpos, do corpo do Outro. “A visibilidade é uma armadilha”, nos lembra Foucault (1984, p. 177), e isso me faz pensar novamente nas curiosas metáforas da câmera fotográfica relacionadas às armas, à violência (não apenas física, mas simbólica, como a de se ver, por exemplo, exposto em memórias e contextos culturais alheios), ao aprisionamento e à caça, como mirar, enquadrar, expor, revelar, capturar ou tirar (tirar ou roubar? Tirar o quê, de quem e porquê?) uma fotografia, ou o verbo inglês “*to shoot*”, que significa “disparar” uma fotografia.

É como se as câmeras estivessem assombradas por fantasmas da colonialidade, e é um pouco nessa direção que a escritora, curadora de arte, professora e cineasta israelense Ariella Azoulay nos provoca, como criadores e/ou estudiosos da fotografia, com sua proposta de deslocar a época atribuída à invenção da fotografia: do século XIX, conforme a narrativa canônica dos seus inventores, para o século XV, de modo a explicitar a relação desta tecnologia com a violência imperial que destruía mundos pré-existentes para substituí-los com a ideia de “novos” mundos (AZOULAY, 2019).

Para Susan Sontag, a violência implícita desta câmera/arma reside na possibilidade de transformar pessoas em objetos fotográficos colecionáveis que podem ser simbolicamente possuídos, perpetuando assim violências de toda ordem:

Como armas e carros, as câmeras são máquinas de fantasia cujo uso é viciante. Porém, apesar das extravagâncias da linguagem comum e da publicidade, não são letais. (...) Ainda assim, existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada. (Sontag, 2004).

Como é que esse viés da câmera envolvendo poder, dominação, colonialidade, opressões e violência reverbera hoje? É possível apropriar-se da fotografia, do cinema e transformá-los em armas contra as opressões? É possível construir outros significados políticos a partir de uma câmera?

Seja qual for o dispositivo, isto demanda a postura e sensibilidade tanto dos criadores quanto do público, mas me parece que um novo campo de possibilidades surge quando os artistas se voltam para o dispositivo, quando a obra é o próprio dispositivo. Toda câmera fotográfica, com ou sem lentes, analógica ou digital, é uma câmara escura, mas nem sempre é ela, como dispositivo, que está em questão. Mesmo dentre os muitos artistas desenvolvendo processos fotográficos anacrônicos e artesanais, são relativamente poucos aqueles cujos trabalhos exploram conceitualmente as possibilidades da câmara escura como estratégia que dá visibilidade ao dispositivo, e não apenas às imagens. Em especial, a câmara escura arquitetônica, como obra-dispositivo, potencializa a criação fotográfica num contexto em que a imersão é possível por uma inversão de escala interrogando a relação sujeito e objeto, corpo e máquina: quem captura quem, agora?

Sobre a natureza intermídia da câmara escura arquitetônica

Corpo, câmara, arquitetura, imersão, câmera, imagem, imagem da cidade. Para além do fetiche, da aura e magia evocados pelo processo e pela vivência, o que pode ficar de instigante ou inovativo a partir de um objeto de estudo com tamanha carga de historicidade, já tão estudado e utilizado na arte e na ciência, que é a câmara escura?

A natureza intermidial da câmara escura arquitetônica faz sentido quando ela é considerada como obra-dispositivo em que a experiência imersiva tomará corpo (e a palavra corpo aqui é importante) e ganhará um sentido inusitado através do processo, do exercício de produzir objetos de arte pela fotografia. Um exercício exacerbado na sua corporalidade será exacerbado na temporalidade: se estou criando uma fotografia de grande dimensão em relação à minha escala corporal, isto demandará algum tempo e demandará o corpo para ser produzida. Assim, devido aos longos tempos de exposição necessários para produzir cada imagem sem lentes, a fotografia não implica

um corte (o mito moderno do instante mágico, do instante decisivo me parece potencializar as metáforas de morte, caça, posse), mas numa fatia subtraída ao tempo-fluxo.

A importância da “vivência processual” é uma outra questão – a experiência não é menos importante do que as fotografias produzidas, e por isso temos uma situação toda especial para a qual há muitas possibilidades de reflexão (assim como sobre as relações de escala exacerbando a relação do artista com o objeto de arte) a partir do campo da performance. Por um lado, por que na história dessa linguagem rebelde a fotografia como registro e objeto colecionável foi sempre confrontada com a impossibilidade de dar conta das ações processuais efêmeras, e principalmente, da presença, por outro, por que na produção fotográfica que denomino como fotogramas de corpo, o corpo deixa um ruído na imagem, uma sombra e isto tem toda uma performatividade.

No contexto da minha pesquisa com a câmara escura arquitetônica, os fotogramas não são aqueles convencionais dos pioneiros e das vanguardas modernas, pois são produzidos pelo meu corpo dentro do dispositivo, numa técnica intermídia entre fotograma e fotografia. Enquanto nos fotogramas convencionais costuma-se utilizar a luz direta que incide a partir de uma lâmpada no espaço ou no ampliador, nas minhas imagens o corpo se confronta com a imagem invertida da paisagem externa capturada pela câmera onde se encontra imerso, funcionando como uma máscara opaca, uma falha gerando uma sombra sim, mas uma sombra que é como uma mosca numa sopa de imagem, um ruído contaminando a fotografia, ocultando uma parte dela, esvaziando-a de informação, perturbando a lógica mimética e rompendo a perspectiva tradicional. O corpo imerso nas projeções vivas do mundo protege, delimita, constrói um espaço na fotografia, desviando assim dos hábitos visuais consolidados no gênero tradicional de paisagem, que aqui é reconfigurada pelo corpo.

Vimos que, além dos fotogramas de corpo, uma outra parte da minha criação fotográfica são os panoramas, e que têm como característica a captura *in-câmera*, ou seja, são de dimensão arquitetônica porque são construídos na captura, comigo dentro do próprio dispositivo, e o dispositivo é de dimensão arquitetônica, portanto comporta imagens panorâmicas desta dimensão. A palavra panorama vem do grego antigo omnividência, composição de *παν* - pan, “total” e *ὄραμα*-órama, “vista”. Ainda que o olhar queira abranger o mundo, sendo humano, não conseguiria fazê-lo, mas esse desejo humano de alcançar o máximo – desejo de artista, de espectador –, esse desejo deixou para as artes um legado de paisagens “panorâmicas” em diversas épocas, técnicas, culturas, linguagens. Um legado de invenções.

Para o francês Jacques Aumont, a invenção do cinema está correlacionada não apenas ao olhar fotográfico como às mudanças no modo de olhar propiciadas pelo surgimento dos meios de transporte rápidos como a estrada de ferro e o automóvel e pela popularização do panorama inventado por Barker

(AUMONT, 2003, p. 160-161). No panorama “à europeia”, o espectador poderia, a partir de uma pequena plataforma central, deslocar lateralmente o corpo e assim o olhar, contemplando a imagem circular fixa pintada; no panorama “à americana”, uma longuíssima imagem plana se movia desenrolando-se lentamente (*moving panorama*) diante dos olhos de um espectador imóvel. De acordo com Aumont, há um paradoxo em ambos. O panorama à americana e à europeia são dispositivos oferecidos ao espectador para promover a ilusão da liberdade, mas aprisionam seu olhar de um modo ou de outro.

O espectador do panorama, já foi dito, fica imóvel. E, se sua omnividência está inscrita no dispositivo, é de maneira paradoxal: no panorama móvel, o olhar é privado do espaço pelo incessante desfile; o panorama fixo é ainda mais ameaçador, já que substituir um ponto de fuga por um horizonte circular é também tirar do espectador essa liberdade elementar, que a perspectiva plana lhe concedia, de mudar de lugar, de não adotar o bom ponto de vista. A panorâmica circular nutre, incessantemente, o olhar, mas o prende definitivamente; ela atualiza essa ameaça potencial da perspectiva: fechar o espaço, terminá-lo, reduzi-lo. (AUMONT, 2004, p.56-57).

De todo modo, a ideia de panorama está numa região fronteiriça entre fotografia e cinema porque faz uso de algum tipo de movimento (e por isso envolve uma temporalidade), do corpo, da câmera ou do suporte, como estratégia possível. No tempo do cinema há a câmera subjetiva que varrendo o horizonte nos faz supor que estamos vendo a mesma coisa que o personagem. Numa imagem panorâmica fixa fotográfica ou pintada há a possibilidade do corpo do espectador se deslocar (o que também se dá no tempo) para apreciar os detalhes que sua vista não pode apreender a distância. Os panoramas são uma obra-dispositivo *per se*, de natureza imersiva e intermídia.

Uma câmara escura arquitetônica enquanto obra-dispositivo tem a especificidade de também ser arquitetura, de ser um lugar. Por isso minhas práticas com a câmara escura arquitetônica são práticas de site *specific*, e por isso também a poética do espaço de Bachelard faz muito sentido para compreender as experiências vividas em cada espaço. O corpo está imerso em um aparato que não é neutro, não é abstrato. É um espaço arquitetônico e tem toda uma materialidade. É uma caixa feita de paredes, paredes feitas de tijolos, cimento, reboco, tinta, porta, janelas. Ou uma caixa que é um vagão feito de metal e ferrugem. Essa caixa contém um espaço e está contida em outro. É um lugar dentro de um lugar porque é um espaço construído, usado, vivido de algum modo, impregnado de sentidos, espaço arquitetônico especialíssimo num lugar da cidade não menos especial que é a coisa que será fotografada, o referente, o objeto.

Essa obra-dispositivo enquanto aparato fotográfico é imóvel, a princípio não haveria muita escolha sobre o que será fotografado, porque é a escolha do

aparato-câmera que determina o enquadramento máximo possível, a menos de termos mais de uma janela. O enquadramento é de outra natureza porque as projeções, ao contrário do que se supõe a partir de diversas ilustrações, banham todas as superfícies (a não ser a da parede onde fica a janela que serve de obturador): nas paredes, chão, lençóis, teto, há muito mais além do que fica na fotografia, há uma imagem como processo e como extracampo. O corpo habita o aparato e habitando-o habita também uma imagem impalpável do mundo que lhe é externo, uma paisagem. O corpo tem uma relação uterina com esta luz líquida que banha o lugar, esta luz-imagem do mundo.

Há o som do mundo. A fotografia resguarda certo silêncio, o cinema vivo das projeções da câmara escura arquitetônica é sonoro. A experiência na câmara escura arquitetônica pode ser, às vezes, delirante, porque, enquanto a imagem da cidade é invertida de cima pra baixo, da esquerda para a direita, o som vem até nós no sentido oposto ao do movimento correspondente ao objeto visto, o que causa uma certa confusão mental que, ao longo do tempo, tem seus efeitos. Harmonia e desarmonia, toda uma coleção de tons, subtons, texturas, gritos e sussurros, os ruídos da cidade ecoam, reverberam, vibram e confundem quem habita a imagem. Estar imersa na câmara escura arquitetônica é experienciar com o corpo uma relação uterina e viva, mas também de deslocamento e estranhamento com o lugar (dentro e fora, íntimo e público) e com o binômio luz projetada e som produzido no mundo, o som ao redor.

Conclusão

À parte toda a dimensão contemplativa e experimental da experiência efêmera, o processo de captura e revelação de fotografia de grande formato envolve uma dimensão laboriosa e árdua da investigação sobre as possibilidades da câmara escura. Assim me demanda também, de certo modo, sempre uma reflexão contínua, como artista, sobre os porquês de um processo fotográfico assim complexo numa época em que a fotografia se desenvolve tecnologicamente com velocidades, reproduzibilidade e facilidades inalcançáveis. Essa questão, assim como outras, não tem resposta fácil, imediata ou única. Respostas temporárias – a mim mesma e a interlocutores reais e imaginários – surgem e modificam-se ao longo do processo criativo e das suas descobertas.

A câmara escura arquitetônica é uma obra-dispositivo de natureza imersiva e intermídia. A imersão do corpo se dá no lugar ocupado, no tempo, no som, na luz impura e mágica, luz mundana, luz imagem-refletida-do-mundo. O corpo opera o dispositivo por dentro, numa relação constitutiva e performativa, podendo ser sujeito e objeto de uma ação, capturando e sendo capturado em imagens. A criação fotográfica se dá como vivência imersiva, performativa, como ação que envolve o corpo e que, assim, aproxima-nos do fato de que é

o corpo que opera, inventa e produz máquinas, dispositivos e objetos de arte, inclusive, fotografias.

Referências

- ACEVES-SEPULVEDA Gabriela; ASLIZADEH, Matilda. *Alternative Beginnings Towards other Histories of Immersive Arts and Technologies*. September 2018 Media-N 14(1):1-10. DOI: 10.21900/j.median.v14i1.57.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. *Revista Zum*. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1984.
- GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão a imersão*. São Paulo: Ed. UNESP; Ed. Senac, 2007.
- HUHTAMO Erkki; PARIKKA Jussi (eds). *Media Archaeology: approaches, applications and implications*, Berkeley, CA: University of California Press, 2011.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

“O MITO DA CIVILIZAÇÃO ATLÂNTICA”: DE GLAUBER ROCHA (CINEASTA) A BEATRIZ NASCIMENTO (HISTORIADORA E POETISA), EM BUSCA DA LINGUAGEM DA DESCOLONIZAÇÃO CULTURAL

Raquel Gerber

Vamos alinhar alguns momentos históricos e aprofundamentos de uma busca de liberação e quebra de padrões e linguagens que são parte do processo da colonização cultural que provocou traumas em sociedades, culturas e pessoas; e é necessário transformar! Nesta reflexão entram o Cinema e sua linguagem própria, além da construção de uma verdadeira História das sociedades e povos que passaram pelo processo colonial, como os africanos. E neste caso, no mundo Ocidental e na África, com o processo secular da escravatura.

Trata-se da necessidade de quebra de padrões de pensamento e linguagens limitantes, seja na estética e em suas construções de beleza, harmonia e significados, seja pela justiça e verdade na construção de narrativas históricas de reconstrução identitária pós-trauma colonial. Ou seja, como se diz, trata-se hoje de movimentos “decoloniais”.

A partir do que se chamou Cinema Novo no Brasil, movimento coletivo, mas também de forte busca e afirmação identitária de pessoas e da sociedade, desde o final dos anos 50 aos 70, o cineasta Glauber Rocha pensou e realizou uma cinematografia contundente e significativa nesta linha de construção no cinema de uma linguagem pós-colonial. Na criação de uma nova estética e do que ele chamou de “encenação mítica de arquétipos históricos” num momento em que se pensava na construção de uma “cultura nacional – popular”.

Glauber também construiu e estudou a evolução da consciência de seus personagens através do tempo e em processo, pois que a transformação da consciência humana é lenta. Segundo ele, todos os seus filmes têm os mesmos personagens, mas com o processo de desenvolvimento de suas consciências no tempo através dos filmes. Ele inclusive escolhia seus atores para a construção dos personagens segundo a cultura, a ideologia e o pensamento real de cada pessoa. O seu personagem Firmino, em *Barravento* (seu primeiro longa em 1960 na Bahia, em sua terra de origem em Vitória da Conquista), é um homem negro que vem da cidade para um povoado de pescadores com “ideias

novas” e se transforma num “Profeta Negro” nas planícies de Brasília. Seu último filme, *A Idade da Terra*, invocando o advento de um novo tempo em sua última obra - ainda não totalmente estudada e compreendida -, que parte de uma história primordial da humanidade e chega às “Esplanadas de Brasília”, é um filme de premonição de nossos tempos atuais de guerras entre povos, culturas e religiões no mundo, em processos de luta por dominação e poder.

Nos escritos que Glauber nos cedeu para nossa tese de Mestrado em Sociologia da Cultura na Faculdade de Ciências Sociais da USP, que foi publicada pela Editora Vozes em 1982, em livro *O Mito da Civilização Atlântica: Cinema, Política e a Estética do Inconsciente*, Glauber reflete sobre a História colonial e sua expansão no mundo Ocidental, cunhando a expressão “cultura Atlântica”, reforçada no seu manifesto da “tricontinental”. Foi pioneiro neste enunciado com uma consciência macro-histórica e transdisciplinar.

Mística do Mar Atlântico

Muito se fala hoje nestes termos de cultura “atlântica” ou “transatlântica” e também como título de eventos e obras literárias e de análise como *Eu sou Atlântica*, de Alex Ratts, sobre a historiadora negra Beatriz Nascimento, que tem um protagonismo anterior no filme documentário *ÔRÍ*, de direção, roteiro produção e pesquisa original de Raquel Gerber, lançado em 1989 e restaurado em HD Digital em 2008.

ÔRÍ busca a relação entre identidade pessoal e coletiva em um filme que é pioneiro na documentação sobre os Movimentos Negros contemporâneos no Brasil. Pela primeira vez em *ÔRÍ*, as teses e pensamentos da historiadora Beatriz Nascimento foram acompanhadas no tempo entre 1977 e 1984 e foram divulgadas com ineditismo nacional e internacionalmente através do filme em festivais com prêmios e em eventos que prosseguem até hoje. Seu trabalho era então inédito nos anos 70, e sua tese para a universidade não estava então escrita e conhecida.

Quando ela diz para Raquel em entrevista para *ÔRÍ* em 1982: “eu sou Atlântica!” responde a Glauber Rocha que então era uma inspiração mútua e influência em nossas reflexões. Glauber então dizia em suas palavras:

Ando brincando [...], desde que voltei à terra baiana, em pleno verão: - Eis o Atlântico! – era meio-dia terrível na praça Castro Alves, quando o sol cresce e o azul enraíza. Não sei se foi mesmo Pitanga ou Calazans, mas foi um destes companheiros diários os anunciantes das vantagens do mar e de suas ondas. Não sei nadar, tenho pavor de morte por afogamento, mas comprei um “short” e domingo último assustei muita gente, sentado na balaustrada do Farol, rosto queimado, palavra fácil: Atlântico diante [...] contagiei amigos e disse que ia registrar “Atlântico” com exclusividade. Que merecia um ensaio, mas o grande drama era o adestramento à linguagem da metafísica e por isto

mesmo cheguei a propor a Luiz Carlos Maciel uma “revisão” filosófica do texto, que poderíamos publicar com assinatura dupla [...] e lançar na praça nossa nova doutrina. Pois bem: *vivamos o Atlântico, que posso mais defender nesta hora de violentas decisões e terríveis compromissos?* [...] Orlando Senna um dia gritou que o sol atlântico purificava e Hélio Rodrigues, Fidélis, Paulo Gil e Adriano desenvolvem já a prática do mar Bahia neste verão crítico de inflação e política. Preciso convencer mais gente: sei, por exemplo, que Lia frequenta o mar, mas ainda não percebeu que reina em torno dela o *princípio do Ocidente*. O católico mais carola ou o comunista mais extremado devem *também buscar o sentido deste mar* que Álvares Cabral devastou e destas praias onde Tomé saltou para governá-las com a desgraça de um lusitano saudoso.

Mar da Bahia foi tema de muita poesia e música, mas nunca poetas de antes pronunciaram a Mágica barroca do Atlântico. É coisa vaga, fato simples, desídio de letras pomposas: apenas *descoberta das origens numa terra de sol, raízes deste sangue passional que nos leva aos extremos, como cimento final de uma significativa luz que desperta o sono e daí o sonho de tamanha energia que não pode iluminar impunemente a Miséria e a Injustiça*. (ROCHA).

Glauber inspira o filme *ÔRÍ* de Raquel Gerber, e Raquel inspira Beatriz em suas entrevistas para a pesquisa do filme *ÔRÍ* (em 3 encontros com gravações e interlocuções).

ÔRÍ é um documentário longa-metragem de 93', lançado no Brasil em 1989, baseado em pesquisa iniciada em 1973 e filmagens a partir do ano de 1977. É um processo de onze anos de produção e filmagens contínuas na África Ocidental e no Brasil, sobre um panorama de documento – História sobre os Movimentos Negros no Brasil dos anos 70 e 80, narrando a História de militantes negros e da historiadora militante Beatriz Nascimento, que busca sua identidade através da pesquisa da História dos “Quilombos” como estabelecimentos guerreiros e de resistência cultural, da África do século XV ao Brasil do século XX. A obra audiovisual *ÔRÍ* possui como ficha técnica principal: direção geral de Raquel Gerber, roteiro e direção de pesquisas de Raquel Gerber, narrações de Beatriz Nascimento (entrevistas), música original de Naná Vasconcelos, produção executiva de Ignácio Gerber, direção de fotografia de Hermano Penna, montagem de Renato Neiva Moreira e produção de Angra Filmes LTDA.

Encontro com Beatriz Nascimento e o filme *ÔRÍ*

O filme *ÔRÍ* abre com a história do ciclo das navegações marítimas em busca de expansão de territórios na economia mercantil, pairando então sobre o mar Atlântico e o Ocidente em sua empreitada de dominação e exploração colonial.

A palavra *ÔRÍ* significa “Cabeça” em língua Yorubá. O filme é uma expressão da transmigração africana para as Américas e sua continuidade e presença social e política. O filme se encontrou em suas filmagens e realização com a

consciência negra em processo junto às várias militâncias dos Movimentos Negros do final dos anos 1970 no Brasil¹. E se encontra com o trabalho e pesquisas da historiadora negra Beatriz Nascimento em 1977, no evento “Quinzena do Negro” na USP, organizada pelo sociólogo Eduardo Oliveira e Oliveira. Ela buscava afirmar em sua conferência para o evento “A Historiografia dos Quilombos” que este tema era sua referência de base sobre a identidade histórica do homem negro brasileiro livre. O Quilombo de Palmares seria, para ela, a primeira e verdadeira nação brasileira independente do sistema colonial, já promovendo a síntese das culturas presentes na época, integrando-as. Para Beatriz, o Quilombo fazia a correção da nacionalidade fora do sistema colonial e, como tal, é uma História para uma verdadeira identificação do homem negro como ser livre e independente, trazendo a figura do líder Zumbi de Palmares como um herói civilizador de um povo livre, assim como em todos os mitos de origem dos povos africanos. Era então um momento de identificação com suas raízes na África, notadamente, a partir da repercussão da publicação da obra de Alex Haley nos Estados Unidos, intitulada *Roots*.

O filme *ÔRÍ* foi pioneiro nos anos 1970 e 1980 na revelação das teses e do pensamento filosófico e poético de Beatriz Nascimento, tendo inspirado vários trabalhos posteriores, como os do professor Alex Ratts, mencionado em seu livro *Eu sou Atlântica*, inspirado profundamente no filme *ÔRÍ* e em suas pesquisas. Da mesma forma, a criação posterior da *Beatriz Nascimento Foundation*, em Nova York, por Bethânia Gomes, exibindo o filme *ÔRÍ* e fortemente inspirada e baseada numa identificação com a Beatriz que o filme *ÔRÍ* revela de modo profundo com seu pensamento e alma. Ainda foi responsável por inspirar a obra *The Dialectic is in the Sea: The Black Radical Thought of Beatriz Nascimento*, editada e traduzida por Christen Smith, Bethânia N. F. Gomes e Archie Davies, cujo título é uma fala de Beatriz Nascimento numa entrevista sobre *ÔRÍ*; ao passo que a capa é uma foto símbolo do mar com a inspiração em imagens atlânticas.

É importante entender que Beatriz era uma pessoa real que está lá no filme em alma, consciência, pensamento e poesia porque teve um continente receptor que é o filme e sua direção. Ela já era então um ser mítico nos Movimentos Negros. Mas Beatriz como figura de linguagem cinematográfica é uma construção dentro da linguagem e edição da obra filmica, que se inspira na sua personalidade e cultura original, de origem Bantu em África, e a articula com a narrativa filmica de sons/imagens.

Cabe perguntar: o que é um filme documentário? O cineasta Ruy Guerra em determinado momento disse: “Todo o cinema é ficção!”. Beatriz Nascimento é uma das protagonistas de *ÔRÍ* e é a criação de um personagem marcante. Não é autora da obra como muito é dito. É porque sua presença no filme pro-

¹ Militantes do Movimento Negro anos 1970 em *ÔRÍ*: Hamilton Cardoso, Thereza Santos, Oswaldo Rodrigues Jr. (Táta Wndembeoacy), Rafael Pinto, Cuti, Ari Cândido Fernandes, Gilberto Gil, Ciro Nascimento, Joel Rufino, Dulce Pereira, Celso Prudente e Abdias do Nascimento, entre outros.

duz fortes identificações pelo seu tom libertário, corajoso, militante e em primeira pessoa, falando comigo e com as pessoas, e é bastante original, requalificando a instituição social do Quilombo como recriação simbólica dos reinos africanos na diáspora africana nas Américas, como forma societária e depois também como simbologia e ideologia. Ela é uma personagem real que tem um importante protagonismo com suas teses sobre a transmigração de uma cultura, formas de vida e civilizações de África para as Américas, conforme *ÔRÍ* descreve em momentos de comunidades negras como recriações simbólicas dos Quilombos na modernidade. Filma eventos, formas de vida comunitária e fraterna, na sua cronologia histórica em onze anos de produção contínua em quatro estados brasileiros e quatro países africanos.

ÔRÍ entra no conceito de obra sobre a relação entre personalidade e cultura. Como tal, até envereda por um campo psicanalítico – Psicanálise da História, faceando traumas e desfazendo bloqueios a uma verdadeira História livre construída pelos negros do Brasil através da desconhecida Historiografia dos Quilombos, que a História oficial nega nos seus livros didáticos de História do Brasil nos últimos dois séculos. Esta correção é uma necessidade básica para a transformação do processo do racismo.

ÔRÍ traz uma síntese das ideias de Beatriz através de três entrevistas concedidas, gravadas, e com suas falas transcritas e editadas em anos de trabalho de síntese junto a 52 mil pés de imagens/sons filmados em 16mm, acompanhando os Movimentos Negros através de suas principais lideranças que participaram ativamente das escolhas de eventos e comunidades a serem filmados para o documentário, e o filme se torna no seu tempo um instrumento de produção grupal e coletivo que demonstra sua aceitação e permanência no tempo como documento junto aos Movimentos Negros e suas organizações e representações como o MNU (Movimento Negro Unificado), em quase 40 anos, e a nível internacional, e sempre é proposto ainda hoje para muitas reflexões.

Reflexões

ÔRÍ busca a consciência profunda do homem em relação à História e à reconstrução identitária – o mergulho profundo nas nossas almas. A unificação da consciência. É material de referência e reflexão sobre a História do Brasil e das Américas, em relação com a Europa e a África. Como facear desafios externos sem “a fortaleza interior”, fruto da conexão correta do ser com a sua História, seu tempo e sua própria História e processo de consciência. Esse alinhamento é condutor para permear ações e formar caminhos atuais cada vez mais claros. Como facear a questão da consciência negra, para quem trabalha com a cabeça, com o pensamento agora? Trata-se de entrar em contato com o ânimo fundante de uma coisa, com crenças e o mundo interno do homem.

ÔRÍ é a comunidade negra em sua relação com o tempo, o espaço e a ancestralidade, na concepção do projeto de Beatriz Nascimento, quando ela projeta em *ÔRÍ* para realizar-se até 2030! Quando não houver mais perseguições raciais e étnicas, o homem adentrará outros conhecimentos no Universo. *ÔRÍ* projeta o diálogo futuro das culturas – na discussão sobre o processo de evolução da consciência, conclamando “o grande conclave de povos que é a Terra”.

A cultura africana original é iniciática: “Vou chegando devagar” – é uma filosofia e ética como por exemplo na capoeira de Angola. Trata-se para Beatriz de uma questão de educação gradativa, de preparação para um tempo de uma nova integração histórica para a qual o espírito e a consciência terão que comparecer, avançando no seu entendimento da História, das culturas e da filosofia africana e sua Cosmologia. As questões primordiais que coloca ainda estão por serem discutidas: a superação da questão racial pelo desafio da sobrevivência planetária e a questão negra dentro da questão nacional, temas emergentes na Europa, África e América pelas lutas de independência étnica e nacional que se processam em muitos países do mundo. Programa importante para suscitar questões sobre Quilombos, nações africanas no Brasil, conceito de nação/estado e a experiência Afro-Americana. Programa de muitos finais e potenciais, repensando o homem e o processo civilizatório do Ocidente. A temática central de *ÔRÍ* ganha relevo na atualidade diante da realidade das guerras étnicas no mundo moderno.

ÔRÍ propõe uma nova reflexão sobre a nacionalidade no Brasil, país de natureza ímpar e de múltiplas nacionalidades; qual é o teu caráter profundo e tua alma, com a presença da espiritualidade de África em tua questão civilizatória? Qual é a tonalidade de uma harmonia que pode surgir? Que notas compõem um novo acorde?

O ÔRÍ DE BEATRIZ NASCIMENTO E A CONTRIBUIÇÃO DO AUDIOVISUAL PARA A EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES RACIAIS: PRIMEIRAS REFLEXÕES

Robson Gonçalves da Silva

*Com Beatriz Nascimento
temos um modo de ver
e conhecer outra face do Brasil.*

Sueli Carneiro

Ver e conhecer outra face do Brasil se tornou uma urgência dentro dos currículos escolares. São séculos de educação produzida e reproduzida apenas por um viés: o ocidental. Beatriz Nascimento faz emergir saberes, tradições e memórias de povos que fazem parte da cultura e história do país, mas que sofreram de forma traumática a tentativa de destruição, não só de suas vidas, mas de suas histórias, conhecimentos e de seus futuros. No documentário “Orí”, da cineasta Rachel Gerber, narrado, produzido e com textos de Beatriz Nascimento, encontramos uma outra forma de contar a história do Brasil, principalmente da população negra brasileira. Beatriz Nascimento nos mostra que “o processo de *Orí* é de uma recriação da identidade nacional através do Movimento Negro da década de 70” (Nascimento, 2018, p. 342), esta é uma obra que pode transformar a educação para as relações raciais nas escolas, sendo possível “valorizar, divulgar e respeitar os processos históricos de resistência negra desencadeados pelos africanos escravizados no Brasil e por seus descendentes na contemporaneidade, desde as formas individuais até as coletivas” (Brasil, 2004, p. 4).

O filme transmite os saberes africanos de organização social, espiritualidade, estratégias de sobrevivência e a conquista de direitos da população negra por meio de montagens cênicas que nos conectam com o passado, mas ao mesmo tempo transmitindo a realidade dos dias de hoje, de forma que se torna quase que impossível não se envolver e sentir-se tomado pelas mensagens que Beatriz nos passa sobre ser negro no Brasil, atingindo o objetivo do movimento futurista do cinema, fazendo do filme “o instrumento educativo ideal para a construção de uma nova sensibilidade” (GUBERNIKOFF, s/d, p. 2). Esta nova sensibilidade é necessária para que seja recontada a história da po-

pulação negra brasileira nas escolas, “com vistas a re-ori-entar a história da diáspora africana no Brasil e de recompor suas resistências, a partir de lentes antirracistas e de perspectivas culturalmente referenciadas das populações afro-atlânticas” (Reis, 2020, p. 843).

Trazer esta nova lente para a história brasileira é urgente e o “*Orí*” narrado por Beatriz Nascimento nos fornece esta possibilidade, sendo capaz de trazer uma transdisciplinaridade ao currículo educacional, pois em “*Orí*” nós encontraremos manifestações corporais, culturais, análises territoriais e geográficas, elementos da biologia dos alimentos e da terra, além dos aspectos sociológicos e filosóficos que permearam e ainda são presentes nas relações raciais dos brasileiros. Esta transdisciplinaridade necessita estar presente, pois, como demonstra Nilma Lino Gomes (2012), é algo que precisa ser buscado e não é encontrado com facilidade nas unidades escolas.

As pesquisas sobre relações raciais e educação (Santana, 2003, 2004; Abramovay; Castro, 2006; Souza; Croso, 2007; Gomes Et Al., 2006; Monteiro, 2010) vêm apontando a existência de práticas pedagógicas de educação das relações étnico-raciais desenvolvidas espontaneamente por educadores(as) interessados no tema por vários motivos. Em virtude do caráter de empenho individual, tais práticas geralmente não têm continuidade nem conseguem ser socializadas e divulgadas para além do local onde se realizam. (Gomes, 2012, p. 12).

Então, propomos neste artigo encontrar possibilidades de intersecções entre o filme “*Orí*” e o ensino escolar básico brasileiro. Por meio de uma análise do filme e tendo como referência a Base Nacional Comum Curricular – BNCC, buscaremos nestas primeiras reflexões encontrar elementos do filme que podem servir como orientadores temáticos para construção de práticas educacionais afroreferenciadas e antirracistas, pois

Se a razão capitalista racializa e normaliza conhecimentos, massifica comunicações, submete costumes e suas concepções de bem-estar, torna-se indispensável questionar seus pressupostos, decolonializando cotidiano a partir dos que têm em corpos, línguas e expressões artísticas, âncoras de outras memórias e diferentes viveres. (Antonacci, 2016, p. 249).

O currículo escolar a partir de *Orí*

A Base Nacional Comum Curricular – BNCC - dá as diretrizes que os currículos escolares no país devem seguir. No Ensino Fundamental é proposta a consolidação das aprendizagens anteriores, ampliando

as práticas de linguagem e da experiência estética e intercultural das crianças, considerando tanto seus interesses e suas expectativas quanto o que ainda

precisam aprender. Ampliam-se a autonomia intelectual, a compreensão de normas e os interesses pela vida social, o que lhes possibilita lidar com sistemas mais amplos, que dizem respeito às relações dos sujeitos entre si, com a natureza, com a história, com a cultura, com as tecnologias e com o ambiente (Brasil, 2018, p. 59).

Tratando-se das diferentes linguagens, considera-se a linguagem como sendo verbal, corporal, visual, sonora e digital. Encontramos estas linguagens dentro de todos os componentes curriculares, mas dentro da BNCC elas são contempladas na Língua Portuguesa, Arte, Educação Física e Língua Inglesa. “A finalidade é possibilitar aos estudantes participar de práticas de linguagem diversificadas, que lhes permitam ampliar suas capacidades expressivas em manifestações artísticas, corporais e linguísticas” (BRASIL, 2018, p. 63). Por mais que se diga que a finalidade é proporcionar a diversidade, já vemos limitações quando se trata das línguas a serem ensinadas: português e inglês. Duas línguas europeias, de colonizadores, que durante o período de colonização impuseram suas línguas e culturas proibindo o uso de outras línguas no país. Frantz Fanon escreve em sua análise o quanto a linguagem é importante na dominação de um povo, por meio da imposição de uma língua outras culturas são apagadas, pois “Falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” (FANON, 2008, p. 50), deixando todas as outras culturas à margem.

Na história da linguagem brasileira nós temos o encontro e mistura de diversas línguas, dentre elas algumas línguas do continente africano. Em África existem mais de 2000 línguas. O suaíli é falado por cerca de 90 milhões de pessoas, língua que tem sua matriz nos povos bantus e é híbrida com o árabe. Para Yeda Castro, doutora em línguas africanas, no Brasil trata-se de

apropriação e integração de contributos linguísticos e socioculturais negroafricanos inscritos na configuração da modalidade do português brasileiro[...] São marcas lexicais portadoras de elementos culturais compartilhados por toda a sociedade, que, no Brasil transitam no âmbito de todas as áreas do conhecimento, com predominância das línguas angolanas da zona H de falas kimbundu e kikongo, e da zona R, de fala umbundu” (Castro, 2014, p. 04).

Lélia Gonzalez atribui esta integração de línguas à função materna que exerciam as mulheres negras no período colonial, “[...] a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito pra criança brasileira [...] Essa criança, esse infans, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o *pretuguês*.” (Gonzalez, 1984, p. 235). O pretuguês trazido por Lélia Gonzalez é encontrado nos estudos de Yeda, quando ela diz que “as vozes bantu ressoaram sobre todas a impor alguns dos mais significativos valores e traços expressivos do seu patrimônio cultural e linguístico na construção da língua portuguesa do Brasil.” (Castro, 2014, p. 10). Em “*Orí*”, Beatriz Nascimento nos presente o

termo “NTU”, que significa relação de pessoa para pessoa. Os africanos se reconhecem entre si, por meio deste radical” (ORÍ, 1989), os africanos que ela cita fazem parte do povo bantu. Em suas pesquisas, Yeda Castro (2014) identifica que são muitas as palavras de origem bantu que utilizamos até hoje no nosso vocabulário, por exemplo: samba, capoeira, maculelê, marimba, berimbau, cuíca, mocotó, moqueca, mungunzá, canjica, candomblé, macumba, umbanda, catimbó, caxumba, dendê, maxixe, jiló, moranga, andu, camundongo, minhoca, caçote, marimbondo, mingongo, cochilo, muamba, catimba, miçanga, tanga, sunga, canga, cafofo, muquiço, caçula, babá, bunda, banguela, capenga, caçamba, tipóia, moringa, xodó, dengo, cafuné, xingamento, sacana, lelé, bamba, capanga, quitanda, bufunfa.

O “*Ori*” também pode ser um referencial para as linguagens corporais. Beatriz nos fala em um “corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora.” (ORÍ, 1989). Ao contrário da concepção ocidental sobre o corpo, onde a educação física era um instrumento que viabilizava uma educação higiênica e moralizava os hábitos dentro ou fora da instituição escolar, transmitindo a ideia de hierarquia, ordem, disciplina, esforço individual e da saúde como responsabilidade de cada um, a cultura africana valoriza o corpo como um local de memória, história, identidade, cultura e discursos. Nas sociedades africanas “[...] o corpo torna-se receptáculo simbólico e expressivo do transcendente, assim como as ideias filosóficas [...] A maioria destas ideias e conceitos são estruturados e manifestados por meio do gesto, da música e da dança”. (IROBI, 2012, p. 276). As manifestações culturais afro são formas de resistência à incorporação total dos valores europeus, pois nelas o corpo está livre para expressar, cultuar, transgredir e transmitir as memórias culturais de seus ancestrais. “Os reinos africanos são recriados nas manifestações culturais, nos carnavais.” (ORÍ, 1989). Allan da Rosa, a partir de uma escrita poética, nos apresenta uma *Pedagoginga*, onde o corpo é coletivo e transmissor de saberes.

O corpo afro-brasileiro, que preza a possibilidade do grito na noite e do silêncio no dia, que dança na comunidade e privilegia a ancestralidade no advento que cria centros e reelabora o espaço, não se define apenas em termos individuais, mas sim em nuances coletivas, entre mistérios e cultivos cotidianos e operações ritualísticas. [...] interessado no diferente, que é desejado e não apenas tolerado, tal corpo passa a ser ele mesmo um território que se adentra e se completa no cosmos. (Rosa, 2019, p. 52).

As manifestações corporais africanas e afro-brasileiras não são apenas formas de manterem vivas a história e a cultura africana, mas também uma expressão de liberdade de um povo que por séculos sofreu com a tentativa de apagamento, marginalização e censura de suas práticas culturais, religiosas, lúdicas etc. Beatriz Nascimento nos narra o quanto a dança é importante para a população negra brasileira, sendo de fato uma expressão de liberdade.

A memória é conteúdo de um continente, de sua vida, de sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa, que a dança é para o negro um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativeiro, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo. (Orí, 1989).

No filme de Rachel Gerber também encontramos filosofias, sociologia, história e geografia contemplando as ciências humanas. Dificilmente dentro dos ambientes educacionais encontramos conteúdos sobre as filosofias africanas, mas filósofos africanos como Obenga (2004) nos apresentam Imhotep, que era considerado, além de Deus da medicina pelos gregos, sacerdote, mágico e arquiteto, mas também um filósofo e fez parte da construção da primeira tradição filosófica na história do mundo. Obenga (2004) relembra uma declaração de Geord Wilhelm Friedrich Hegel em 1830-31, onde ele dizia que: “a África não é parte histórica do mundo, ela não tem movimento ou desenvolvimento para existir... o Egito... não pertence ao espírito Africano” (HEGEL *apud* OBENGA, 2004, p. 3). Ou seja, Hegel dizia que pessoas negras não poderiam ser parte de uma grande civilização como a egípcia. Em seu texto Obenga aponta que, apenas após o Simpósio internacional organizado pela Organização das Nações Unidas e Educação, Ciência e a Cultura (UNESCO) em 1974, onde Diop defendeu suas teorias e pesquisas sobre o antigo Egito ter sido povoado por pessoas negras, que houve “um ponto de virada na historiografia e filosofia africanas.” (OBENGA, 2004, p. 4). Esta virada trouxe à tona os estudos que descontinaram o racismo epistêmico produzido pelos colonizadores. Ramose (2011) nos confirma isto e aponta que a existência de uma filosofia está relacionada às relações de poder, onde quem o obtém possui a autoridade de definir o significado e o conteúdo da filosofia. No caso da filosofia africana o autor nos diz que

Os conquistadores da África durante as injustas guerras de colonização se arrogaram a autoridade de definir filosofia. Eles fizeram isto cometendo epistemicídio, ou seja, o assassinato das maneiras de conhecer e agir dos povos africanos conquistados. (Ramose, 2011, p. 8).

Ao conhecer a filosofia africana passaremos a entender como se dá a cosmovisão dos povos africanos, pois, ao ter um olhar pluriversal e não universal, os filósofos africanos entendem que, na “filosofia dos antigos egípcios, nesses elementos do mito e da cosmogonia contém suas ideias básicas sobre o mundo.” (Ramose, 2011, p. 14). O autor também demonstra que a filosofia africana não separa a razão, espírito, sentimento, corpo e mente, demonstrando um olhar diferente do ocidental sobre os estudos filosóficos. Na língua egípcia

O coração ib, também haty, na língua egípcia foi concebido como a sede de pensamentos e emoções. A palavra para coração também significa “mente”,

“compreensão” e “inteligência”. Razão, emoção, espírito, mente e corpo não foram concebidos como entidades antitéticas separadas. Matéria e espírito não eram opostos em conflito. Assim, em suas investigações, os filósofos podem recorrer a todos os recursos de seu ser, incluindo a razão e o sentimento. Desta forma, eles podem esperar alcançar a realização. (Ramos, 2011, p. 7).

Os aspectos filosóficos africanos que o filme nos transmite nos mostram que a razão e a espiritualidade não estão separadas. Beatriz nos demonstra isto nos apresentando o conceito de *Orí* que

significa a iniciação a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com seu passado, com seu presente, com seu futuro, com sua origem e com seu momento ali. [...] Ori, esse processo de fazer a cabeça, fazer o Bori. Então toda a dinâmica deste nome mítico, religioso, oculto que é o *Orí*, se projeta a partir das diferenças, dos rompimentos, numa outra unidade, na unidade primordial que é a cabeça, que é o núcleo, o quilombo é o núcleo. (Ôrì, 1989).

Este conceito de *Ôrì* faz parte da cultura Iorubá, povo que hoje se encontra na região da Nigéria, mas com influência muito forte na cultura afro-brasileira, principalmente dentro das religiões de matrizes africanas como o candomblé e umbanda, estas que conseguiram manter viva suas tradições, sem que fossem apagadas ou destruídas em nosso país. Delfino (2016) em sua pesquisa traz que

[...] existem dentro da ciência social africana os *Odús* e que são eles que trazem luz a toda herança dos conhecimentos africanos acerca do que a filosofia e religião africana buscam entender sobre o ser humano e seu comportamento, passado oralmente dentro dos terreiros e que ajuda o Babalorixá ou a Iyalorixá a saber como proceder para ajudar o iniciado a buscar um caminho (Delfino, 2016, p. 19).

Os *Odús* de uma pessoa são encontrados através do jogo de búzios dentro do Candomblé e mantêm vivas as tradições e filosofias africanas. Ainda dentro das ciências humanas é possível construir debates, materiais pedagógicos a partir do conceito de “quilombo”, resgatado por Beatriz Nascimento. O resgate histórico das organizações socais negras no período da escravidão é importante para entendermos como geograficamente e porque estrategicamente estes lugares foram construídos. Beatriz narra que o “quilombo é uma história, essa palavra tem uma história, também uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a ordem no tempo, sua relação com seu território. [...] Os quilombos estabelecem um sentido de nação estritamente africana e bantu.” (Ôrì, 1989). Estes espaços surgem do fato histórico que é a fuga da escravidão, é o ato primeiro de um homem que não reconhece que é propriedade de outro e

vai em busca da liberdade, enfrentando guerras para construir seus quilombos. Os quilombos têm papel fundamental na história do país, para Beatriz o “Brasil começa a ser dono de si mesmo a partir de Palmares”, pois antes disto éramos fortemente influenciados e organizados pelas instituições europeias, não que não sejamos hoje, mas Palmares trouxe muita da liberdade que a população negra tem hoje de manifestar-se culturalmente, religiosamente e socialmente. O quilombo não é apenas um território geográfico, mas um lugar de pertencimento onde se criam identidades e se afirma enquanto espaço de direito à terra. Milton Santos afirma que

em todas as manifestações essenciais de sua existência, os moradores pertenciam àquilo que lhes pertencia, isto é, o território. Isso criava um sentido de identidade entre as pessoas e o seu espaço geográfico, que lhes atribuía, em função da produção necessária à sobrevivência do grupo, uma noção particular de limites, acarretando, paralelamente, uma compartimentação do espaço, o que também produzia uma ideia de domínio. (Santos, 2003, p. 31).

Esta afirmação vem ao encontro de Beatriz quando ela nos diz que quilombo hoje não é mais um território, mas uma simbologia, um lugar que nos coloca enquanto sujeitos de direitos e que, “por mais que um sistema social domine, é possível que se crie aí dentro um sistema diferencial, e é isto que o quilombo é. [...] A terra é meu quilombo, meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, onde eu estou, eu sou.” (ORÍ, 1989). Esta organização faz parte da história do país, onde em momentos de crises, quilombos são formados em busca de conquistar espaços e direitos à população, são crises cíclicas que presenciamos, e a história dos quilombos, como o de Palmares, segue até os dias de hoje. Os quilombos são também referências para o estudo das terras, dos alimentos, pois ele se fundamenta na terra, na relação do homem com a terra. Os rituais religiosos feitos pela população negra dos quilombos tinham não só o objetivo de ligação com a espiritualidade, mas também o da sobrevivência de fugitivos das senzalas, que se alimentavam com os alimentos deixados pelas mulheres que realizavam os ritos religiosos. Esta ligação com a terra, com os alimentos, é algo que os africanos trouxeram consigo na transmigração “[...]é de negro, porque é um homem ligado à terra, é o homem que mais conhece a terra” (Orí, 1989). Recuperar esta ligação é fundamental para que o planeta volte a ter equilíbrio e recuperação ambiental, pois o que vemos hoje é o homem cada vez mais longe destes princípios e se preocupando/respeitando cada vez menos a natureza, levando o planeta à insustentabilidade ambiental.

Estes são alguns elementos encontrados no filme que servem como base para muitos debates, planos de aula de forma transdisciplinar nos quais o centro das discussões está na história, cultura e organizações africanas e afro-brasileiras, respeitando e colocando em prática as Leis 10.639/03 e 11.645/08.

Conclusão

“*Orí*” é uma produção cinematográfica revolucionária que trouxe à tona um olhar decolonial sobre a história e as relações sociais do Brasil. O filme ser narrado e com textos produzidos por Beatriz Nascimento, mulher negra, é de extrema importância, pois o racismo sofrido na pele traz vivências que somente as pessoas negras conseguem exprimir, além de não as reduzir aos aspectos socioeconômicos. Beatriz coloca como centro do debate as questões raciais e valoriza a história e cultura negra dando ênfase aos saberes, cultura e história dos povos africanos que são anteriores ao período da colonização europeia. Ela relata em um de seus textos que já sofrera racismo de um intelectual branco: “disse-me ele que era mais preto do que eu por ter escrito um trabalho sobre religião afro-brasileira, enquanto eu não usava cabelo afro nem frequentava candomblé.” (NASCIMENTO, 2021, p. 42). Este tipo de racismo é algo sutil que poucos identificam como se fosse, mas que para Beatriz age como se fosse uma deslegitimação da sua própria identidade de mulher negra. Buscar esta educação afrocentrada é um diferencial para as crianças e jovens, pois como escreve Madhubuti

Uma pessoa negra educada não deve apenas conhecer o currículo acadêmico, mas também deve ter um núcleo básico da compreensão da contribuição de seu povo para a civilização local, nacional e mundial. Quando defendemos uma educação afrocentrada, não é em detrimento ou a exclusão de uma educação ocidental esclarecida, mas sim, é um importante complemento a esta base de conhecimento. (MADHUBUTI, 1990, p. 3).

Beatriz nos diz que a população brasileira tem “um saber congelado; é um povo que está congelado no nosso inconsciente” (ORÍ, 1989), com isto se faz necessário descongelar, desvelar estes saberes e dar às crianças e ao futuro do país a possibilidade de uma sociedade livre do racismo e de qualquer preconceito étnico-racial. Se faz necessário fortalecer as identidades e as culturas negras, para isto é necessário colocar filmes como “*Orí*” dentro dos conteúdos escolares, pois “a invisibilidade está na raiz da perda da identidade” (ORÍ, 1989).

Referências

- ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. 2 ed. 2^a reimpr. São Paulo: Educ, 2016.
- BRASIL. *Parecer do Conselho Nacional de Educação nº 3/2004*. Parecer quanto à abrangência das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico- Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.

Diário Oficial da União, Brasília. 19/5/2004. Resolução nº 1, 17/06/2004.

BRASIL. Ministério da educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília. 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em 14 set. 2024.

CASTRO, Yeda P. *Marcas de africania nas américas, o exemplo do Brasil*. Bahia. Revista Eletrônica Africanias.com - q0p363xz-marcas-de-africania-nas-americas-o-exemplo-do-brasil.html Acesso em 14 set. 2024.

DELFINO, Jair. *Ifá e Odús: interdisciplinaridade, lógica binária, cultura e filosofia africana*. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós- graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2016. Disponível em: www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/16444 Acesso em 17 set. 2024.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONZALEZ, Lelia. “Racismo e sexism na cultura brasileira”. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244

GUBERNIKOFF, Giselle. *A arte da montagem*. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Xs3shCE_F6jy4ojPeTWgsM6YSE140JqC/view?usp=sharing Acesso em 14 set. 2024.

IROBI, Esiaba. *O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora*. Tradução de Victor Martins de Souza. Projeto História, São Paulo, n. 44, pp. 273-293, jun. 2012

NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. Por uma história do homem negro. In. RATTI, Alex. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Rio da Janeiro: Zahar, 2021.

MADHUBUTI, Haki R. *Educação Afrocentrada*: Seu valor, importância e necessidade no desenvolvimento de crianças negras. Tradução de: Roberta Maria Federico. *Journal of Education*, Boston University (Vol. 172, No. 2), 1990.

ÔRÍ. Direção de Rachel Gerber. Rio de Janeiro: Angra filmes, 1989. (93 min).

RATTI, Alex. *Eu sou atlântica*: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Instituto Kuanza. 2006. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>. Acesso em 14 set. 2024.

REIS, Diego dos S. “ Re-ori-entar: Beatriz Nascimento e mãe beata de Yemonjá, historiadoras afro-atlânticas”. *Revista da ABPN*. v. 12, n 34. 2020. p. 841-863.

RAMOSE, M. B. “ Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana”. *Ensaios Filosóficos*, v. IV - outubro/2011, p. 6-23.

ROSA, Allan da. *Pedagoginga*: autonomia e mocambagem. 1. Ed. São Paulo: Pólen, 2019.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*: do pensamento único à consciência universal. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DO CINEMA DE VANGUARDA AO VIDEOCLIPÉ DOS RACIONAIS MC'S: UMA DISCUSSÃO A PARTIR DE WALTER BENJAMIN, T.W. ADORNO E VILÉM FLUSSER¹

Mônica do Amaral
Cristiane Correia Dias
Daniel B Olmedo Tejera

Ponderando sobre os avanços e retroprocessos propiciados pelo uso da internet e das mídias sociais em tempos incertos como o que vivemos na contemporaneidade, urge, mais do que nunca, ponderar sobre as preocupações dos filósofos Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Vilém Flusser sobre o avanço da reproduzibilidade técnica, que em diferentes momentos da história refletiram sobre estas questões. Acho interessante pensar sobre o que este último nos deixou como legado, na esteira das ideias benjaminianas, quando publicou seu livro *A Filosofia da Caixa Preta* (1983). Neste livro, ressalta a linha tênue que separa o gesto do fotógrafo que pode levar ao engajamento estético e aquele que nos deixa levar pela imagem, quando não acompanhada de uma escrita, podendo nos fazer prisioneiros dos aparelhos, da caixa preta. Daí a necessidade de uma Filosofia da fotografia, e eu diria, do cinema e do clipe, para que uma reflexão sobre a imagem seja possível em uma época dominada pelas tecnoimagens.

Daí, retomamos a pergunta que nos impulsionou a escrever este artigo: como garantir a expressão estética da trama e urdidura do tecido social na era pós-histórica, dominada pelos aparelhos, como anuciara Vilém Flusser, em diversas de suas obras, dentre as quais *Filosofia da Caixa Preta* (1983) e *A escrita: há futuro para a escrita?* (1987), que apontam para a dimensão inacabada e dialógica do universo textual e da escrita, mas cuja falência o autor atribui muito mais ao esgotamento da consciência histórica. A despeito da dimensão explosiva conferida à escrita, como suporte de transmissão da cultura ocidental, a era dos aparelhos e programas *software* parece exigir a retomada da dimensão mágico-mítica negada pelo registro textual. A tecnoimagem inaugurada pela fotografia permite, segundo o autor, a restauração desta dimensão pela via do jogo, abrindo espaço ao *homo ludens*, mas que, sob a égide do imperia-

1 Publicado originalmente em *Revista Tempos e Espaços em Educação*, São Cristóvão, Sergipe, Brasil, v. 11, n. 24, p. 111-126, jan./mar. 2018. <http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v11i24.7643> | ISSN: 1983-6597 (versão impressa); 2358-1425 (versão online).

lismo pós-industrial e com o avanço da tecnologia digital, pode desumanizar o homem, quando aparelhos e programas se superpõem hierarquicamente, envolvendo muito mais um jogo de poder sobre o qual não se tem domínio.

Cabe aqui uma observação sobre o gesto, segundo Flusser. Em *Filosofia da Caixa Preta* (1983), Flusser propõe uma reflexão sobre o gesto de fotografar. Diz que consiste não apenas naquele gesto do caçador à procura da caça, ou melhor, à espreita do movimento de caça, mas que diferentemente do caçador não se movimenta na floresta, mas na floresta da cultura. Dado o caráter artificial (cultural) do enquadre de seu gesto, é preciso que encontre as condições de produção do gesto. Por isso, segundo ele, decifrar fotografias, como as que vimos dos jogadores norte-americanos ajoelhados no campo², implica “o deciframento das condições culturais dribladas” (FLUSSER, 2011, p.50). No caso, um posicionamento dos jogadores contrário ao ambiente de intolerância alimentado por um chefe de Estado, mas que mesmo em tais circunstâncias, o gesto de fotografar tornou possível captar um instante, por meio de “um olhar-relâmpago”, do “enfrentamento simbólico e gestual de engajamento político de recusa”³ dos atletas frente ao racismo institucional do Estado norte-americano. Embora, a esse respeito, Flusser teria dito que o gesto de fotografar pode ganhar força, não por retratar o real, mas por captar virtualidades, mediadas, entretanto pelo aparelho pré-programado, não há como negar que neste caso foi captada a virtualidade do gesto político de um grupo que também tem poder e pode reascender as chamas da luta pelos direitos civis, apontando um futuro incerto para governos intolerantes.

Estas contradições e ambiguidades inerentes à era da informática apontadas por Flusser remetem-nos ao debate entre Adorno e Walter Benjamin sobre a função da arte na era da reprodutibilidade técnica nos anos 1930, sendo posteriormente retomado por Adorno nos anos 1960, em que este admite, em homenagem póstuma ao amigo, que o filme possa conter um potencial emancipatório.

Sobre Walter Benjamin, Eisenstein e Adorno – uma introdução ao debate filmico

Walter Benjamin, embora não tenha experimentado a explosão de imagens e formas de comunicação imediatas como as que vivemos hoje pela expansão da internet e das redes sociais, explorou as formas possíveis de formação de uma consciência emancipatória das massas pela via do cinema, o qual

2 Apenas o gesto político, de natureza simbólica, pode refrear a intolerância do tempo presente, como o fizeram os atletas norte-americanos em oposição à repressão policial aos negros nos EUA – ao se ajoelharem diante do Hino Nacional, deixando claro que seu senhor era outro, uma vez que o Estado não lhes garantia proteção alguma.

3 Cf. salientara Tricia Rose (1994), como veremos mais adiante, a propósito do *rap* e movimento *hip-hop* das primeiras gerações.

converteria o expectador em “um examinador que se distrai” (Benjamin, 1980, p. 27). Neste mesmo artigo sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin sustenta que o sentido da dialética consistiria justamente em se apropriar do que há de transformador da própria técnica, ponderando que isso dependerá do modo como as forças progressistas abrirão caminho para que tal experiência se sedimente. Na época em que escreveu este artigo, em 1936, estava atento, de um lado, para a estetização da política feita pelo fascismo, mas de outro, para os experimentos do cineasta russo Eisenstein no cinema⁴ e a possibilidade de se dar uma resposta emancipatória via a arte cinematográfica, por intermédio da politização da arte, como Brecht⁵ o fazia no teatro.

Em seu livro *O sentido do filme* (2002), Eisenstein demonstra-se bastante rigoroso em relação ao que entende por montagem, opondo-se ao excesso de entusiasmo da esquerda em relação a esta técnica, cuja compreensão poderia tender a uma banalização. Para ele, não se trata de uma justaposição qualquer entre dois elementos, tomados aleatoriamente, mas de duas representações dentre os aspectos possíveis do tema que “suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do tema” (EISENSTEIN, 2002, p. 18).

A obra de arte, no caso a linguagem cinematográfica, deve recorrer a um método idêntico ao que ocorre usualmente na vida, criar “uma cadeia de representações”. Assim como ocorre na literatura, no filme, a câmera deve apanhar diferentes ângulos, mais perto, mais distante, muito longe; e diferentes enquadramentos, plano médio, plano geral, plano de conjunto, etc., como forma de produzir efeitos emocionais de natureza distinta. Nisto consistem os efeitos de montagem. Um estilo que obriga o espectador a criar, funcionando como um “verdadeiro estímulo criativo interior para o espectador”.

Para o autor, uma obra de arte viva consiste em “organizar imagens no sentimento e na mente do espectador” e promover a interpretação realista, isto é, “fazer os sentimentos surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos – viverem diante do espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 21). Portanto, uma imagem de uma cena não existe de antemão, ela tem que surgir, revelar-se diante do espectador e produzir efeitos na percepção deste último, como dirá Adorno (1996). Trata-se de um realismo, que no cinema produzido por Eisenstein, pressupõe, inclusive, recorrer a personagens reais e comuns da história do país (no caso a URSS), logo após a revolução de 1917, enquanto Brecht, muito influenciado pelo teatro épico da Rússia e da Alema-

4 Suas ideias relativas ao choque, embora tenham tido inspiração nas ideias de Baudelaire, não se pode deixar de observar que foram exploradas pelo cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), em seus filmes *Outubro* (1927), em homenagem à revolução russa, de outubro de 1917, e *O Encouraçado Potemkin* (1925), que trata da revolta dos marinheiros no porto de Odessa em meio ao clima revolucionário que se instaurou em 1905, em que inaugura sua abordagem dialética da montagem.

5 Particularmente em seu *Romance dos três Vintêns*, cuja peça estreou em 31 de agosto de 1928, em Berlim, poucos anos antes da subida ao poder de Hitler, em 1933. E que foi muito bem adaptada aqui no Brasil por Chico Buarque na peça “Ópera do malandro”, em 1978, que também se tornou filme, dirigido por Ruy Guerra, com a colaboração de Chico Buarque (1985).

nha, durante o curto período da República de Weimar (1919-1933), sendo, depois, perseguido pelo nazismo, recorrera ao drama vivido pelos mais pobres, mas sempre de maneira a permitir um certo distanciamento crítico do público.

Se retomarmos Walter Benjamin, neste mesmo artigo “A era da reproduzibilidade técnica” (1980), o filósofo ainda compara os efeitos do cinema ao *choc* buscado pela arte dadaísta, que, ao ferir o espectador e o ouvinte, assumiria um poder traumatizante. Este poder, de algum modo, prepararia o caminho para o cinema que conferiria um caráter de diversão aos “choques provocados no espectador devido às mudanças de lugares e ambientes” (BENJAMIN, 1980, p. 24). Permitindo, assim, a experiência do *choc* póstumo, enquanto reposição de experiência das massas, e, desse modo, propiciando uma ressignificação *a-posteriori*.

Para que possamos compreender um pouco melhor esse efeito do *choc* póstumo, seria importante fazermos uma breve digressão sobre os caminhos de leitura traçados por Walter Benjamin a propósito da vida urbana moderna e as incidências do avanço da técnica sobre a arte, como forma de elucidação desta noção.

Benjamin, em um artigo a propósito do poeta Baudelaire (1962)⁶, a partir da ideia de dissolução da aura propiciada pelo avanço da técnica e a emergência de outra qualidade da experiência por meio do *choc*, compara a sucessão de *chocs* e colisões em meio à multidão com a experiência que se tem com a máquina fotográfica, a qual, ao fixar um instante por um período ilimitado, provoca uma espécie de “*choc* póstumo”, o qual, como sustentara Adorno (1955/1986) a propósito do filme, pode desencadear uma espécie de reposição da experiência que falta à multidão. Faz a ressalva, no entanto, que a fotografia assume um papel fundamental na “decadência da aura”, que se anuncia com o advento da modernidade: o aparelho “acolhe a imagem do homem sem retribuir-lhe o olhar” (1980, p. 52). Já a poesia de Baudelaire remete-nos a uma espécie de “*vie antérieure*”, que, ao supor uma “ligação material com a natureza não humana”, permitir-nos-ia “recapturar a força incerta do retorno aurático do olhar profundo (*gaze, regard*) das coisas”⁷.

Adorno, embora nos anos 30, tenha se demonstrado bastante céptico em relação ao poder do cinema para a formação crítica das massas, como apostaria Eisenstein e W. Benjamin, no entanto, em um breve artigo sobre o cinema, “Notas sobre o filme”⁸, publicado originalmente em 1967, apresenta sua visão a respeito das técnicas cinematográficas, fazendo referência ainda ao artigo de

6 Benjamin, em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1962), percorre *La recherche* (1913), de Proust (1871-1922), para pensar sobre o declínio da aura da obra de arte. Uma relação que remete a seu caráter cultural e ilusório. Mas será em Valéry (1871-1945) que Benjamin encontrará um elemento essencial para pensar a transformação da percepção que entraria em crise com o avanço da reproduzibilidade da arte. O filósofo salienta que a percepção é vista como aurática pelo poeta, ao salientar que no sonho “As coisas me veem como eu as vejo” (1980, p. 53).

7 Cf. bem sublinhara Miriam B Hansen, em seu livro *Cinema and Experience* (2012).
8ADORNO, T.W. Notas sobre o filme. IN: COHN, Gabriel. *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986, p. 100-107.

W. Benjamin, publicado em 1936, apresentando um posicionamento um tanto quanto mais próximo deste último. Pondera que talvez possa haver algo de liberador se, mesmo com a expansão da indústria cultural, o avanço da técnica servisse para explorar o “incontrolado, ocasional”, procurando outros “meios de imediatez” distintos do que lhe é inerente, ou seja, a aparência de imediaticidade que emerge ao se comportar realisticamente. Para tanto, confere papel de destaque à “improvisação”, segundo ele, que ainda “confia no acaso da empiria não-dirigida” (ADORNO, 1986, p. 101). Pondera que possa haver algo de liberador quando a técnica é utilizada enquanto “reposição objetivadora de uma experiência” próxima à do sonho. Compara, em seguida, os efeitos associativos dos diversos campos da arte: “é possível que esse traço das imagens comporte-se em relação ao filme assim como o mundo dos olhos em relação à pintura ou o mundo auditivo em relação à música” (1986, p. 102). Pondera, no entanto, na esteira das ideias de Benjamin sobre o cinema, que a análise deste não pode se deter no conteúdo, mas em seus efeitos, ou seja, como inerentes à forma estética, cuja variação e sentido se encontraria “pré-formada na própria coisa” (1986, p. 102). Deixa aqui uma brecha para se pensar nos efeitos do cinema na própria percepção humana, enfatizada por W. Benjamin, mas de cujos desdobramentos emancipatórios Adorno desconfiava. Embora, é preciso ponderar que ambos concordem com a ideia de que as formas de dominação ideológica mudaram na era da reproduzibilidade técnica e que, portanto, o modo de fazer crítica ideológica também não poderia mais ser o mesmo, ou seja, exclusivamente por meio do discurso⁹.

De outro lado, tomando contato com os estudiosos do rap e do movimento hip-hop, pensamos ser necessário analisar as ideias de “montagem” de Eisenstein e de “choc-póstumo” salientado por Walter Benjamin sob a lente da estética multifacetada do Hip-hop.

A estética do hip-hop

A própria sociedade pós-industrial, de acordo com Tricia Rose¹⁰ (1994), em seu livro *Black Noise – rap music and black culture in contemporary America*, embora tenha ocasionado o desemprego e um cenário de devastação em Nova York, no South Bronx, onde prevaleceu a destruição, incêndios criminosos e o não emprego, que atingiram em cheio particularmente os jovens negros e hispânicos, ao propiciar o desenvolvimento tecnológico industrial criou

9 Adorno (1967, 1996), neste artigo tardio sobre o filme, observa, entretanto, que os prazeres substitutivos oferecidos pelo cinema carregam consigo “um elemento de aprovação coletiva”, que não pode ser negligenciado. Além disso, “a sociedade se insere no filme de modo diverso, muito mais imediato (da perspectiva do objeto) do que na pintura e na literatura avançadas” (1986, p. 104). Nesse sentido, considera que Benjamin não analisou devidamente como as categorias formuladas por ele para se pensar o cinema - como o valor de exposição, de teste - encontram-se comprometidas por seu caráter de mercadoria contra o qual pretende se voltar.

10 Ativista do movimento negro de mulheres nos EUA e docente da Brown University in American Studies.

as condições de produção estética desses jovens: os grafiteiros fizeram dos trens do metrô, que os desalojaram de seu bairro e casas, a sua tela de pintura (sendo, a meu ver, também uma forma de expandir fronteiras); os DJs e *rappers* fizeram da inviabilização do acesso aos instrumentos e ao ensino de música, que lhes foi retirado da escola regular, a condição de produção de músicas por meio da tecnologia digital, fazendo cortes e colagens, mixagens com seus grandes aparelhos de sons. E os dançarinos *breakers* que fizeram de seus corpos, verdadeiros experimentos com a mímica de “*transformers*” e outros robôs em uma espécie de “batalhas simbólicas” de rua.

Para enfrentar tal situação no campo estético, o *breakbeat*, criado pelos DJs Kool Herc e Afrika Bambaataa, que, por sua vez, deu origem ao *break dancing*, foi responsável pela distinção do *rap music* de outras músicas da discotecagem da época nos *Clubs* de Nova York, ao propor um jogo de corte e colagem entre diferentes estilos musicais ancorados na musicalidade diaspórica afro-americana – o primeiro recorrendo a ritmos de *Blues*, da banda *New Orleans Jazz* e o último, que acrescentou bandas de rock, *Soul* e da banda *Craftwerk*, separados entre si pelo *breakbeat*.

Cada grupo local criou seu próprio estilo que pode ser visto como uma forma oblíqua, segundo Tricia Rose (1994), de mudança nas estruturas de dominação ou mesmo como um gesto de recusa ao instituído, ao mesmo tempo em que foi um modo de construir a própria identidade do jovem negro. Segundo a autora, do ponto de vista estético, o *break beat*¹¹, o *flow*¹² e o *layering*¹³ se tornaram fundamentais em todas as linguagens: na dança *breaking*, no *graffiti* e no *rap*. Diríamos que estariam presentes também no cinema, ou mais especificamente, em seus videoclipes¹⁴.

Em seguida, Tricia Rose (1994) sugere que tais expressões estéticas, ao combinar o fluir da música e dos movimentos com cortes e quebras abruptas, tornaram-se formas de expressar e de enfrentar situações que envolviam deslocamentos e rupturas em suas vidas. Mas também foi uma forma de embelezar, criar novas narrativas, transformá-las, acumulá-las em camadas (*layer*), e se preparar para enfrentar rupturas e até encontrar prazer nisso e assim construir um plano de ruptura social com base na própria ruptura a que foram submetidos.

11 *Break Beat – Break – Kool Herc*, por exemplo, só tocava a parte principal dos discos, e entre um e outro, impunha o break beat onde o baterista fazia a sua parte, alternando com o *scratching* e o carrossel que é acompanhado pelo movimento circular do *breaking dancing*. *Scratching* – uma decomposição rítmica de algumas métricas por meio da fricção de duas platinas, alternando uma e outra, em lugares diferentes das faixas de um mesmo disco, produzindo um movimento de vai e vem em uma parte de um disco de vinil.

12 *Flow*, no *rap*, seria a habilidade de se mover com facilidade entre letras complexas (na levada), entre o fluxo e o movimento do baixo e dos tambores, que são abruptamente cortados pelo *break beat* e depois pelo *scratching*, que, por sua vez, impõe um novo fluxo à base rítmica.

13 *Layering* – por meio do qual se produz uma espécie de orquestração da música, obtida por meio da superposição de variados trechos de diferentes peças musicais.

14 Quem quiser ter uma ideia de que a autora está dizendo a propósito de uma estética multifacetada que unifica as artes que fazem parte do movimento hip hop, seria bom ver o filme “The hip-hop evolution: The South Bronx is burning”.

Esse movimento de acumulação, fluxo, circularidade e rupturas planejadas, atravessou diversos ritmos oriundos da diáspora do Atlântico. A esse respeito, sustentamos ainda que seria importante observar como, no cinema e nos clipes, a cada mudança de foco, ou da montagem de cena do passado ou do presente, há um *break*, uma quebra, acompanhada ou não do *beat*, ao mesmo tempo, em que se faz acompanhar desse movimento ondular de acumulação, fluxo, circularidade e rupturas planejadas, introduzindo uma nova forma de expressar esteticamente os gestos políticos da juventude periférica, seja de recusa e de resistência, seja de afirmação de história e identidades negadas.

A arte cinematográfica nos clips de *rap*

Tomando em consideração todo o rico debate existente sobre esta estética juvenil multifacetada e as pesquisas de políticas públicas¹⁵ que vimos desenvolvendo em escolas municipais de São Paulo, por meio de docências compartilhadas entre professores, artistas populares e pesquisadores – mediadas pelas artes ancestrais (como a capoeira, o maculelê) e contemporâneas (as artes de rua envolvidas no hip-hop) - pretendemos apresentar neste artigo uma reflexão sobre as técnicas cinematográficas utilizadas pelos rappers em seus clipes, cuja produção é, a nosso ver, um bom exemplo de como o avanço da tecnologia digital é apropriado pelo *hip-hop*, e pelos *rappers* em particular, de modo emancipatório.

A ideia é apresentar dois exemplos: trechos de dois clipes do grupo norte-americano *Public Enemy* – *Fight the Power* (música feita para o filme *Do the right thing*, de Spike Lee, 1989) e *Can't Trust it* (1991) - que convocou a comunidade negra às armas em 1977 para se opor ao descaso completo do Estado para com as comunidades negras do Harlem e do Bronx; e outro, dos Racionais MC's, Marighella, lançado em 2012, em que Mano Brown se põe no lugar do ex-líder revolucionário, convocando a periferia a se armar para se defender da polícia e dar como resposta à indiferença da sociedade para com a vida dos pretos, também a revolução.

E, assim, propor uma análise do potencial emancipatório desses clipes, não apenas por seu discurso revolucionário, presente em suas letras e performance, mas pelas técnicas cinematográficas empregadas nos clipes.

Public Enemy

De acordo com Chang (2005)¹⁶, o grupo de rap *Public Enemy* e seu líder Chuck D foram considerados como tendo maior impacto, exatamente por vi-

¹⁵ Sob o título *O ancestral e o contemporâneo nas escolas: reconhecimento e afirmação de histórias e culturas afro-brasileiras* (Processo FAPESP: 2015/50120-8).

¹⁶ Resenha de: Chang, J. *Can't stop, won't stop: a history of the hip-hop culture*. Introduction by DJ Kool Herc. New York: St. Martin's Press, 2005.

rem do subúrbio; muito diferente dos grupos do centro da cidade, que apresentavam apenas o ponto de vista daqueles que frequentavam o centro. Já o rap dos subúrbios trazia cenas do cotidiano, passeios no parque, que poderiam estar relacionadas com a vida de toda a América. Escolhemos este grupo justamente pela proximidade das situações vividas por eles em *Long Island* e os Racionais MC's, que também cresceram e produziram seus raps em suas comunidades periféricas de origem (Zona norte e Zona Sul de São Paulo).

Para que possamos entender a universalidade dessas cenas, o autor retoma a história da segregação da população negra, que desde o final da II GM se mudou para os subúrbios do Queens. Aos poucos foi se formando o cinturão negro que ia desde o Queens até Long Island's Nassau e Suffolk Counties.

Estas foram as condições do surgimento do grupo de rap Public Enemy, cujos membros nasceram entre 1958 e 1961 e cujas famílias se mudaram para o cinturão negro no começo dos anos 70. Na verdade, nos anos 80, dentre os que moravam nos subúrbios, 40 % eram brancos e apenas 8% eram negros. Mas o surgimento de negros nos subúrbios fez com que a população branca rapidamente se mudasse de lá. O depoimento de Chuck demonstra claramente como isso se deu e com que rapidez: antes deles se mudarem para lá, havia 90% de brancos; dois anos depois, eram 50%. E após 2 anos, 90% eram negros. Mas a classe média negra sempre foi muito segregada nos bairros com predominância de brancos, tendo, por exemplo, escolas e outros serviços de pior qualidade, criando-se novamente as condições para o ressurgimento do tráfico de drogas.

Mas, com o surgimento de programas específicos de estudos étnicos afro-americanos nas Universidades, desencadeados pelo convite de estudantes universitários feito aos Black Panthers e Black Muslims para falar da "Experiência afro-americana", muitos do Black Belt passaram a estudar em Universidades predominantemente brancas. Dentre eles havia alguns membros do *Public Enemy*, como Chuck e Hank, mas também Eddie Murphy.

A grande batida das ruas vem para o subúrbio negro

Mc Gregor e Hank Boxley eram funcionários insatisfeitos com seus subempregos em lojas de Departamento e passavam algumas horas discutindo sobre o mais novo rap e sonhando com o futuro. Boxley já era um famoso DJ, uma espécie de Bambaataa de Long Island. Carlton Ridenhour (o futuro Chuckie D) começou a fazer rimas desde o blackout de 1977, inspirado nas fitas cassetes que ele comprava quando arranjava empregos de verão em Manhattan.

Enquanto o *hip-hop* do centro da cidade afastava-se cada vez mais das ruas, um hip hop jovem de Long Island surgia com toda força. O grupo queria

se expandir para além de Long Island e assim o fizeram através de seu mentor, Andrei Strobert, um jovem professor de estudos afro-americanos e percussinista do *Jazz*. Depois de trabalhar com relativo sucesso neste campo, passou a dar aulas sobre música africana, sempre insistindo junto a seus alunos - dentre eles estavam Bill, Harry, Andre e Chuck – que toda a música afro-americana era oriunda dos ritmos e batidas africanas e que os grandes músicos de *Jazz*, *Blues* e *Soul* teriam sido os primeiros *rappers*. Todos vieram dos ritmos Igbo¹⁷ e do pulso de New Orleans.

Portanto, o Public Enemy teve um acesso refinado à formação no campo musical afro. E assim se formou uma nova escola de rappers: Biz Markie, De la Soul, JVC Force, MC EZ, Serious Lee Fine, Kings of Pression, etc. Mas duas correntes do rap se formaram: a de Rakim, que defendia a “innerview” (uma visão a partir do interior do movimento) e a de Chuck D, que defendia uma “overview” (uma visão acima dele). Todos reconheceram que o desenvolvimento estético e político do rap havia crescido. Public Enemy preocupava-se, em suas letras, em traduzir as tensões de seu tempo em suas letras, tratando de temas, como: dependência do crack, encarceramento dos negros, pena de morte, a morte de jovens negros pela polícia etc.

***Fight the Power*, clipe de Public Enemy**

Depois do *blackout* de 1977, resultante de uma série de protestos e saques contra o abandono das comunidades negras, houve relativa paz depois das promessas de Jimmy Carter durante o seu mandado (1977-1981). No entanto, quando sobe ao poder Ronald Reagan, quatro anos depois, apesar de vir com as mesmas promessas, já não havia mais esperança. A militância da nova geração foi percebendo que sua luta pela comunidade negra passava necessariamente pela luta contra o apartheid em todo o mundo, com ênfase na África do Sul, até conseguirem em 1990, a libertação de Nelson Mandela. No entanto, a ocupação de grandes Universidades, como Stanford, Columbia e Berkeley pela comunidade negra e a substituição da liderança branca estudantil pela liderança negra acabou reascendendo reações violentas da direita que atacaram duramente estas mesmas universidades.

Foi neste contexto que surgiu o grupo Public Enemy, encarnando a ideia de que para o Estado norte-americano o negro era o inimigo número 1, daí o nome escolhido pela banda. Chuck D, um dos principais idealizadores do grupo – assim como Afrika Bambaataa, em Nova York e Two Pack no oeste,

17 Música Igbo é a música do povo Igbo, oriundo da parte sudeste da Nigéria. Os Igbos tradicionalmente contavam com instrumentos de percussão pesados, tais como o Tambor e os Gong, que são os mais populares pelo fato de proporcionar uma ordem diversificada de ritmo, som e arremesso. A música Igbo geralmente é alegre, otimista e espontânea que gera uma variedade de sons que permite aos igbos incorporarem a música em quase todas as facetas da sua vida cotidiana. Alguns estilos muito populares de música Igbo são: Fuji, Juju, Highlife, Waka, Reggae, Gospel e Hip-hop.

foi criado por uma mãe que abraçou a causa dos Black Panthers. Somente a partir de suas origens é que se pode compreender quando Chuck D e seu grupo, formado nos anos 80, se autodenominam os *Black Panthers* do *rap*, o *rap* sandinista (em menção à revolução da Nicarágua). Sua atuação política não se enquadraria nos moldes da velha política, ou mesmo na dos *Black Panthers*, ao proclamarem uma luta fraternal em prol dos negros.

Enquanto isso, no plano político a luta anti-apartheid acabou tomando novos rumos. Sua Filosofia do Terceiro Mundo, apoiada nas ideias anti-colonialistas de Frantz Fanon e nos últimos discursos de Martin Luther King e Malcolm X, acabaram sendo substituídos pela ampla coalização de estudantes negros que surgiram em Berkeley durante o movimento anti-apartheid – “United People of Color”¹⁸. Não podemos nos esquecer que Chuck D, rapper e um dos fundadores do Public Enemy, frequentou a universidade nesse período.

Em 1988, houve um novo acirramento das lutas raciais nos EUA, foi quando Spike Lee começou a filmar *Do the right thing* como o objetivo de abordar os conflitos raciais no Brooklin, quando convidou Chuck D a produzir uma música para o filme. Foi quando surgiu a música *Fight the power*.

Mas o mais importante foi como resolveram lançar o filme. Sem conseguir nenhuma outra forma de propagandear a estreia do filme, acabaram organizando uma marcha de pessoas que seriam convocadas em todo o país para lutar pelo fim da violência racial, sob o lema: “Young People’s March to end Racial Violence”, que seria filmado ao vivo em um vídeo e lançado junto com o filme *Do the right thing*, de Spike Lee. Distribuíram camisetas, onde estavam inscritas *Fight the power* e placas identificando diversas regiões do país. Foi uma marcha que inesperadamente teve muitos adeptos, assumindo, ao mesmo tempo, um caráter pacífico, que terminou com uma grande festa de lançamento do filme.

Diante deste cenário, o grupo de rappers *Public Enemy* lança o clipe *Fight the power*¹⁹, cuja letra foi trilha sonora do referido filme:

Combata o poder

1989 o ano, outro verão
O som funkeado do baterista
Música acertando o seu coração porque sei que você vendeu
(Irmãos e irmãs, hey)
Ouçam se vocês tiverem saudades

18 Foi neste contexto que emergiram autores pautados na Filosofia afrocêntrica, como Karenga e Molefi Kete Asante como forma de descentramento do viés eurocêntrico do currículo. E foi com o mesmo intuito que surgiram programas nas Universidades, com o intuito de recentrar o currículo em torno do pensamento Africano, introduzindo autores como: Cheikh Anta Diop, Chanceler Williams, John Henrik Clarke, Martin Bernal com seus próprios escritos.

19 Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>.

Balancem enquanto eu canto
Dando o que tem
Sabendo o que eu sei
Enquanto as bandeiras negras agitam
E o ritmo das rimas rola
Tem-nos que dar o que queremos
Tem-nos que dar o que precisamos
Nossa liberdade de expressão é a liberdade ou a morte
Temos que combater os poderes estabelecidos
Me deixa ouvir você dizer
Combata o poder...

Como fizera Eisenstein, no filme o *Encouraçado Potemkin* (1925), em que emprega pela primeira vez as técnicas de montagem e utiliza pessoas comuns (não artistas) como atores, como estratégia de conferir ao filme um caráter realista documental, o grupo de rappers *Public Enemy* aparece no clipe liderando uma grande multidão, convocando a população negra a reagir e combater os poderes instituídos²⁰, do mesmo modo como fizeram os Panteras Negras nos anos 1960, que se puseram a defender com armas os negros dos ataques dos jovens brancos supremacistas.

Embalados pela música *Fight the power*, o MC Chuck D inicia com um alerta para a sociedade branca – “sei que vc vendeu (irmãs e irmãos)”, fazendo alusão às barbáries cometidas quando os africanos foram traficados para as Américas, ao mesmo tempo em que convoca a população negra para a luta contra o poder, com humor, cantando e dançando, com um líder na frente, fantasiado com máscara branca (talvez em alusão ao que fora exigido dos primeiros artistas negros, os quais tinham que usar pó-de-arroz, para que pudessem se apresentar no palco, mas que agora servia para denunciar que era o branco que tentava se apropriar de sua arte, como Elvis Presley e John Wayne), com um grande chapéu branco (do Tio Sam), referindo-se ao poder instituído, com ar sarcástico, sempre com cara de quem dele desconfia. Além do MC Chuck D e esse personagem híbrido fantasiado, logo na coluna de trás, aparecem os “Panteras Negras”, não com armas, mas dançando. Assim, dá a entender, que os tempos são outros, embora a luta fosse a mesma – o que precisamos é de ginástica mental para a consciência.

Enquanto as bandeiras negras agitam
E o ritmo das rimas rola
Tem-nos que dar o que queremos
Tem-nos que dar o que precisamos

20 Bandeira dos Panteras Negras nos anos 60, para combater gangues de jovens brancos que se incomodaram com a negritude das pessoas invadindo as ruas e atacavam duramente os jovens negros.

Nossa liberdade de expressão é a liberdade ou a morte
O que temos que dizer é
Poder para o povo sem demora
É o começo, uma obra de arte para fazer revolução.

Ou seja, mistura no mesmo cenário a população negra de vários cantos do país que estava sofrendo com as políticas recessivas e a globalização, o *rap* como uma narrativa de denúncia e de fortalecimento dos jovens negros do presente e os revolucionários do passado com roupagem atual – os Panteras Negras da música rap. Estes, de início nos anos 60, eram uma organização política sem representação parlamentar, de orientação socialista revolucionária norte-americana. Fundada em 1966, posteriormente, os Panteras Negras tornaram-se um grupo revolucionário marxista que defendia o armamento de todos os negros, a isenção dos negros de pagamento de impostos e de todas as sanções da chamada “América Branca”, a libertação de todos os negros da cadeia e o pagamento de indenizações aos negros por “séculos de exploração branca”²¹.

No entanto, não se pode esquecer que essa música foi escrita para o filme *Do the right thing*, de Spike Lee, em 1989, ou seja, 15 a 20 anos depois do chamado à Revolução pelos Black Panthers e dez anos depois que o Bronx ardia em chamas, não mais por obra das companhias de seguro e da especulação imobiliária, mas porque a comunidade reagiu ateando fogo em tudo, saqueando lojas e soltando prisioneiros. Uma música feita para um filme de denúncia do racismo, das tensões vividas pela comunidade negra com os asiáticos e brancos, mas que é reapresentada em um clipe, justamente como estratégia de luta e de conscientização da população negra fazendo-a viver, experimentar, algo parecido com o que motivara as lutas do passado. Uma espécie de reposição de experiência pela via do clipe, reavivada pela presença maciça daquela população negra na passeata convocada para a realização do filme que mais parece um documentário do que ficção.

Talvez uma das maiores contribuições deste clipe seja a improvisação, que permitiu algo ressaltado por Adorno (1986), ou seja, explorar o inesperado, o ocasional, que rompe com a imediatez da experimentação realista. E assim faz surgir nas massas o incontrolado - que no caso visava apaziguar as lutas inter-raciais, mas não sem antes surpreender, na época o poder instituído, assim como os seus expectadores. Promoveram, assim, um gesto de recusa ao poder instituído, contrapondo à violência policial uma passeata espontaneamente formada de modo pacífico e com muito bom humor.

Uma passeata, bem nos moldes da tradição africana, com uma narrativa que clama à participação de negros e brancos que não concordem com o

21 A ala mais radical do movimento defendia a luta armada. Em seu pico, nos anos de 1960, o número de membros dos Panteras Negras excedeu 2 mil, e a organização coordenou sedes nas principais cidades. No entanto, foi duramente reprimida, até que se extinguiu no início dos anos 80.

racismo e a violência da polícia contra a comunidade negra. Conclama a todos para dançar e cantar, combinando o movimento de acumulação da música em camadas, o fluxo, a circularidade e rupturas da música com cortes abruptos e batidas (*drums*), que separam as músicas mixadas. Ao mesmo tempo, tais break beats acompanham um novo olhar da câmera sobre a multidão, que acompanha os artistas e líderes de uma causa que é de todos.

Outro clip do Public Enemy – Can't Truss it – É inadmissível²²

Esta música pertence ao 4º álbum do Public Enemy, intitulado: *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black*, lançado em 1991²³. O título do álbum faz referência a dois filmes: *Apocalypse Now* e *Star Wars Episódio V: O Império Contra-Ataca* (*The Empire Strikes Back*).

Para dizer que não é mais possível aceitar a herança do passado escravocrata que causou e ainda causa muitos danos à comunidade negra nos EUA, nos diversos planos - familiar, relação entre os gêneros, relação pai e filho, relação entre as raças, entre patrão e empregado – o grupo faz um clipe alternando imagens do passado e do presente, envolvendo diversas cenas de violência contra o negro.

O clipe se inicia com um pronunciamento de Malcolm X²⁴, anunciando que “tudo começou com os navios de tráfico de escravos...”, dizendo que havia “muito mais navios de escravos trazidos da África do que se poderia imaginar”... Acrescenta ainda: “parece inconcebível que durante mais de 200 anos atracaram aqui incontáveis cargas de escravos”. E ainda recomenda-se que o negro “não seja violento”. Não ser violento? Como? “Em face da violência que sofremos por mais de 400 anos...”.

22 Há duas versões: 1. No início do clipe original, é apresentado o *Manifest of slaves* de 1840, no qual se fazia o registro dos escravizados, com seus nomes e idade, na sua maioria jovens e crianças, enviados para New Orleans. No clipe, alternam cenas do passado escravocrata, em que se pode visualizar desde combatentes africanos e de sua escravização no território africano, com cenas do interior dos navios do tráfico em que os escravizados permaneciam empilhados e algemados uns sobre os outros, o período do apartheid no sul, a perseguição seguida de morte de negros pela organização racista Klu Klux Klan, com cenas do presente relativas à violência da polícia na revista de pessoas negras.: <https://www.youtube.com/watch?v=icpMj1dgf8U>. 2. Já na segunda versão, a que utilizaremos na presente análise, a alternância entre o passado e presente, com a intervenção do artista nas cenas do passado e do presente, acaba sendo mais dinâmica, além de sugerir a possibilidade de reescrever esta história de opressões a que o negro foi submetido nas Américas. Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>.

23 O álbum vendeu, na época, mais de um milhão de cópias e foi certificado como “disco de platina” pela RIAA (uma certificação que é dada por vendas de uma determinada gravação musical, inicialmente em LP, e depois em CD). RIAA é a sigla de Recording Industry Association of America, que representa as gravadoras dos EUA.

24 Sobre a importância histórica de Malcolm X: conduziu uma parte do movimento negro nas décadas de 50 e 60 a três pontos fundamentais: 1) O islamismo, 2) a violência como método para autodefesa e 3) o socialismo. Apesar da religião ter sido a porta de entrada para Malcolm X perceber todos os problemas sociais enfrentados pelos negros, pouco a pouco, ele percebeu que a questão do negro não era uma questão apenas de caráter teológico, mas sim uma questão política, econômica e civil. Foi a partir daí que os meios de comunicação exploraram suas declarações mais ácidas. Malcolm percebeu que a violência não era uma forma de barbárie, mas um meio legítimo de conquistas, pois todas as mudanças históricas se deram de maneira violenta. Cf. site Geledés (Instituto da Mulher Negra): <https://www.geledes.org.br/malcolm-x/> (acesso: 08/10/2017).

Ao mesmo tempo alternam-se imagens do navio aportando, um homem branco com um binóculo, ansioso pela chegada dos escravizados e os negros trazidos à força da África presos entre as grades. Posteriormente, visualizam-se trabalhadores negros chegando ao trabalho, supervisionados por um homem branco e outra cena justaposta com os escravos acorrentados sendo postos à venda no palanque.

Subitamente, intervêm, nos cenários do passado e do presente, o MC Chuck D cantando a música *Can't Truss it* (É inadmissível), que menciona o holocausto, de cuja barbárie os negros ainda não se livraram e muito menos foram reparados e o MC . Este avança na cena do passado da venda de escravos, impedindo que o negócio fosse feito e dentro da fábrica, vai penetrando em diversas esferas de maneira a advertir o trabalhador negro de que é “inadmissível” sua exploração no interior da fábrica do mesmo modo como fora na época da escravidão. É o mesmo personagem negro de máscara branca do outro filme *Fight the power*, que de modo debochado entra em cena para mudar a história do negro naquele país. E ao alternar com cenas de violência da polícia contra o jovem negro, demonstra as origens desta violência, o seu racismo institucional enraizado nas estruturas de um estado que ganhou força e poder à custa da violência e racismo impingidos contra o negro.

Cenas de violência sexual e racial combinam-se com a exploração do trabalho, numa clara demonstração de que o passado racista não acabou, uma vez que continua reproduzindo, senão a mesma violência, algo semelhante.

A abordagem no clipe do tema da escravidão deixa claro que este regime tinha como eixo a opressão sistemática do negro, em que andavam juntos a violência, o racismo e a exploração sexual da mulher negra. No entanto, o clipe faz questão de salientar que justamente é preciso resistir, indignar-se contra qualquer resquício de opressão. Para tanto, relembra a comunidade negra das formas de resistência do negro: seja com fugas, formação de quilombos, envenenamento de senhores, ou em busca de um ritmo de trabalho menos árduo, formação de laços afetivos e comunitários de apoio, entre outros.

E, como salienta Ângela Davis, professora universitária e ativista negra, uma violência que se estendia às mulheres, nos planos sexual e afetivo. Segundo ela: “O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras” (DAVIS, 2016, p. 36). A opressão sistemática às mulheres, que tem no estupro talvez sua expressão mais forte, era condição necessária para a garantia da ordem que regia a escravidão. E o que o clipe mostra é que não se trata de uma discussão sobre o passado, uma vez que o domínio branco se faz presente até hoje pela via do assédio às mulheres negras, impedindo que o homem e a mulher negra tenham suas vidas afetivas e intimidade respeitadas.

Enfim o que está em jogo é o racismo, não apenas institucional do Estado e da polícia, mas que está entranhado na mentalidade das pessoas brancas

que acham que podem fazer o que bem entendem com a mulher negra e com o trabalhador negro.

Mas o interessante é como estas cenas vão sendo marcadas pelo break e pela fala repetida do rapper, que diz que “isso tudo é inadmissível”. Depois, vão se sucedendo cenas em que o MC vai se introduzindo em cada cenário de maneira a reverter a situação, “vingando-se” por aqueles que sofreram injustiças no passado e no presente: ao capataz que descarrega sua fúria dando chicotadas em cima do escravizado, ele serve uma bebida com veneno e o mata, com um sorriso no rosto; no interior da fábrica, ele pula de um lado e de outro, enquanto o rapper canta de modo a conscientizar os operários... e claro, também o expectador, pois, ao justapor imagens do passado escravista com as situações vividas pelos operários e operárias na fábrica de hoje, está sugerindo que a situação do negro nos EUA pouco mudou e que talvez por isso não se deva reverenciar a bandeira e o hino nacional dos EUA, uma vez que os direitos e a cidadania não são usufruídos igualmente por negros e brancos, o que explica as atitudes de recusa dos jogadores de futebol americano e a atitude supremacista de Donald Trump.

Os Racionais MC's - da ponte do lado de cá

Guiados pelas mesmas preocupações, apresentaremos o cenário do clipe dos Racionais MC's “Marighella”, com sua música “Mil faces de um homem leal” (2012)²⁵, para, em seguida, propormos uma leitura dos mesmos, apoiando-nos no debate entre os autores Adorno e Benjamin, procurando depreender das ideias de um e de outro o que há de mais avançado e contemporâneo para interpretar uma arte popular urbana como o rap.

“Marighella”, dos Racionais MC's – o *choc* póstumo propiciado pela montagem no clipe e pela narrativa do rap

O clipe se inicia anunciando o ano de 1969, ano em que Carlos Marighella tomou de assalto a Rádio Nacional, mas que rapidamente se transmuta para 2012. Em seguida, assistimos a uma verdadeira superposição de imagens do guerrilheiro dos anos 60, convocando o povo a se unir ao Exército de Libertação Nacional (ALN), se armar e se preparar para tomar o poder, e do rapper Mano Brown, que, sobrepondo-se ao discurso do primeiro, canta repetidamente: “Carlos Marighella, Carlos Marighella!, Mil faces de Um Homem Leal, A postos para o seu general!”. Entre imagens da repressão policial aos estudantes, operários e camponeses dos anos 60, alternam-se imagens dos ícones do movimento negro pelos Direitos Civis nos EUA – como Malcom X e Angela Davis - e as dos movimentos sociais atuais, como os Sem Terra, estudantes e

25 Marighella: <https://www.youtube.com/watch?v=5Os1zJQALz8>.

trabalhadores, tendo como pano de fundo a letra da música “Mil faces de um homem leal”.

Este *rap* é cantado por Mano Brown, tendo ao fundo as batidas de rap e imagens do rapper, ora com a arma na mão, ora com o Manual do Guerrilheiro, escrito por Marighella, percorrendo os corredores sujos de prisões e deixando o manual com um jovem que estava atrás das grades. Acompanhado dos demais músicos do grupo Racionais MC's e contando com a participação dos rappers Dexter e Criolo, Mano Brown canta, com seus punhos erguidos simbolizando a luta revolucionária, sentado diante do suposto microfone da Rádio Nacional. Alternam-se outras imagens dos anos 60, quando, como parte da negociação do rapto do embaixador americano, também sob o comando de Marighella, os revolucionários que foram soltos em troca do embaixador antes de embarcar para o exílio, fazem o mesmo gesto revolucionário com o punho erguido, em sinal de protesto e de não conformismo. E Mano Brown / Marighella vai anunciando a importância de “reagir ao revés” e ter coragem de fazer o que fez o “Mártir, Mito ou Maldito sonhador, bandido de sua cor, mulato, defensor dos fracos, que ousou lutar, e que honrou a raça”.

Assim, em poucos minutos, realiza, por meio de uma linguagem cinematográfica sofisticada, o que Béthune chamou de “telescopia histórica”, superpondo imagens do passado e do presente, ao mesmo tempo que anuncia: Quem não samba, camba... cambaleia? Cai fora! Desse modo, propõe como é possível enxergar nossa história, a “história dos vencidos”, à luz do presente, com as lentes do presente e, talvez assim, inspirados nas ideias de um sonhador, “um anjo que morreu nas mãos da polícia”, podemos pensar em uma ordem social distinta da nossa, onde a justiça se faça presente. Quer dizer, todo um recorte histórico é feito pelo clipe, pondo o expectador em contato com um importante evento que só agora está sendo objeto de investigação²⁶ - ou seja, 47 anos após o assassinato do líder revolucionário - procurando atualizá-lo por meio de eventos do presente que ainda atingem a periferia, como a repressão policial. E o faz, como sustentara Walter Benjamin, promovendo *chocs* sucessivos, que podem atuar no psiquismo do expectador, com forte poder traumatizante, fazendo-o ver como as coisas o veem e, assim, provocar rupturas no modo usual de ver as coisas e propiciar um exame mais atento dos fatos da vida.

Nesse sentido, sustentamos que o clipe “Marighella” utiliza-se da montagem de cenas do passado, em branco em preto, recorrendo a imagens de arquivo referentes à guerrilha urbana liderada pela ALN, abordando o espetacular assalto à Rádio Nacional²⁷ em São Paulo, em que o líder revolucionário

26 De acordo com a reportagem de Marcelo Godoy, em *O Estado de São Paulo*: “Só agora, 47 anos depois, o Ministério Público Federal (MPF) abriu uma investigação sobre a morte do guerrilheiro” (Política, 09/10/2016).

27 Marighella, depois de tomada de assalto a Rádio Nacional por um comando de 12 homens da ALN, é posto no ar com a protofonia do Hino Nacional e da Internacional Comunista.

convocou a população à revolução em plena fase mais “escancarada” da Ditadura Militar, sob o comando do General Garrastazu Médici²⁸.

A escolha destas imagens pelos Racionais MC's para fazer um clipe em 2012 não foi aleatória, uma vez que foi feito em um período em que ocorreram muitas chacinas e que é apresentado pelos rappers como um forte indício de que a ditadura não havia desaparecido da periferia das grandes cidades. No início de dezembro de 2012, assistimos à substituição do secretário de Segurança Pública de São Paulo, tendo sido empossado Fernando Grella Vieira. Este assumiu a direção do órgão dizendo considerar inaceitável a taxa paulista de letalidade policial: 447 pessoas morreram supostamente em tiroteio com PMS de outubro de 2011 a setembro de 2012²⁹. Só em 2012, foram registradas 24 chacinas em São Paulo. No entanto, um mês depois, foi noticiada outra chacina, a qual suspeita-se ter sido cometida pela polícia. Dentre eles, encontrava-se o DJ Lah, admirado por seu trabalho com crianças e jovens da periferia da Zona Sul de São Paulo. Em seu enterro estiveram Mano Brown, considerado “pai” de uma geração significativa de rappers, e um dos principais escritores da periferia paulistana, Reginaldo Ferreira da Silva, conhecido como Férrez, autor de *Capão Pecado*. Este sustentou que, na Zona Sul, região mais atingida por esses assassinatos, a população estava no “limite da opressão”. “Estamos em uma ditadura, no limite da opressão. Nos bairros ricos, a polícia dá bom dia, dá boa tarde. Aqui, ela mata”, disse no velório.

Portanto, a montagem envolvendo cenas em branco e preto da tomada da Rádio Nacional em 1969, com a justaposição/superposição de Marighella e Mano Brown, alternando cenas de 68 e as dos movimentos de ocupação na cidade e no campo em 2012, estas coloridas, com ênfase na atuação repressora da polícia, foi uma maneira de convocar o jovem negro morador da periferia para reagir, com armas, contra o verdadeiro genocídio a que estamos assistindo em plena democracia. “A postos para o seu general, mil faces de um homem leal”, “mártir, mito ou maldito sonhador, bandido da minha cor”, um novo Messias... Quem? Marighella, no passado, e Mano Brown, no presente, que fala em 1^a pessoa diretamente ao ouvinte, de frente à câmera (outro recurso importante). E tinha que ser o Mano Brown, pelo reconhecimento que ele tem da juventude da zona sul e pela autoridade que exerce sobre ela... “A postos para o Seu General”... o general da revolução que está por vir. Mas, para isso, é preciso “reagir ao revés”.

Com a velocidade meteórica do clipe, que acompanha a temporalidade do mundo contemporâneo e da própria subjetividade produzida em meio aos avanços da tecnologia digital, convoca, face-a-face, o jovem da periferia a re-

28 De acordo com Elio Gaspari (2002), o líder revolucionário era uma pedra no calcanhar dos militares, pois embora procurado por todo o país, sua voz se fazia ouvir por todo canto. Aparecia na capa da *Veja*, nos cartazes espalhados dos terroristas mais procurados, na 1^a página do jornal francês de esquerda *Le Temps Modernes*, nas ondas curtas da Rádio Havana e nas médias da Rádio Nacional.

29 Em entrevista concedida pelo Secretário de Segurança Pública do Estado, Fernando Grella Vieira, ao jornal *O Estado de S. Paulo*, caderno “Metrópole”, C1, 8 dez. 2012.

agir, ao mesmo tempo em que dá um recado para a sociedade bem pensante, de que sua indiferença frente à violência policial na periferia tem um preço – a revolução dos pretos oprimidos deste país.

A título de conclusão: a era da reproduzibilidade técnica em discussão

Este trabalho tinha como objetivo retomar o debate entre os filósofos Benjamin (1936) e Adorno (1938) sobre as contradições e ambiguidades inerentes ao avanço da reproduzibilidade técnica nos anos 30 e demonstrar como muitos dos aspectos levantados por esses autores, na época e depois, nos anos 60, adquirem força e atualidade para pensar o modo como os rappers têm se apropriado dos avanços da tecnologia digital com fins emancipatórios. Consideramos ainda que o autor contemporâneo Vilém Flusser teria contribuído para este debate, ao introduzir novos elementos, como a presença maciça da tecnoimagem inaugurando a era pós-histórica, dominada pelos aparelhos, que teriam transformado a todos em funcionários dos aparelhos e de seus programadores. E, desse modo, parece aproximar-se muito mais da visão pouco alentadora de Adorno com relação ao potencial emancipatório da arte na era da reproduzibilidade técnica. No entanto, quando propõe uma reflexão em torno do gesto do fotógrafo que, ao apanhar o instante não previsto, pode levá-lo ao engajamento, abre um caminho possível de leitura da dimensão crítica desses artistas contemporâneos do universo *hip-hop*.

Identificamos, nesse sentido, tanto na produção de clipes e músicas do Public Enemy, quanto dos Racionais MC's, um gesto estético-político de recusa ao instituído, no caso, ao racismo institucional do Estado norte-americano e brasileiro, por meio de verdadeiros *chocs* póstumos, para que o jovem negro não se deixe abater e reaja à violência que tem ceifado a vida de inúmeros jovens... No caso do Public Enemy, há toda uma preocupação, no clipe *Can't Truss it*, no sentido de provocar a rememoração de um passado bárbaro escravagista e associar a permanência dos vestígios de sua violência, seja nas práticas da polícia, seja nos escritórios e fábricas, para com o homem e a mulher negra. E desse modo, repondo experiências passadas relativas à violência sexual e racial, para que não mais se admita a sua reincidência em suas vidas. Provoca assim um efeito na vontade do expectador, de luta, de combate pela reversão desse estado de coisas. Já o clipe *Fight the power*, embora conclame a população negra para que assuma uma posição semelhante o faz por outros meios, com tom jocoso, por meio da dança e da música, pelo *breakbeat*, que ressignifica o sentido da luta dos próprios *Black Panthers*... com as armas da música, da dança e do cinema.

São modos de reversão dialética do existente, que, por meio de diferentes estratégias, convocam a reversão do desrespeito e da intolerância racial em um chamado à tolerância, nem que para isso seja preciso combater o poder.

Ao mesmo tempo, por meio de técnicas renovadas do cinema e do clipe, ampliam-se as perspectivas do olhar, por meio inclusive da irrupção do inconsciente visual que a técnica cinematográfica propicia. É nesse sentido que Benjamim sustenta a tese de que o cinema não se funda no ritual, mas na política. Assim, o encurtamento da distância decorrente do declínio da aura é valorizado politicamente por Benjamim. De acordo com o entendimento de Gatti, o cinema não apresenta a arte de uma sociedade sem classes, “mas uma fissura no desenvolvimento histórico da arte, por meio da qual tendências usualmente ocultas tornam-se visíveis” (GATTI, 2009, p. 238).

O interessante é que o clipe dos Racionais, assim como os clipes do Public Enemy, faz uso da montagem cinematográfica, promovendo cortes e colagens de modo semelhante às técnicas utilizadas para a construção de suas músicas e, com isso, recriam obras, reinterpretando-as com as lentes do presente. No caso deste clipe do Marighella, utilizam-se dos símbolos da revolução, como o punho cerrado, as cenas com trabalhadores com foices nas mãos (fazendo alusão à foice e ao martelo, símbolo da revolução russa) e o manual do guerrilheiro, do líder Carlos Marighella, pondo no lugar dessas imagens a figura do Mano Brown com seu exército de rappers atrás de si, ou imagens dos Sem Terra, com a bandeira vermelha (com a foice e o martelo), não para esvaziá-los de seu conteúdo histórico-cultural como parte da doutrinação e massificação como o fizera o regime nacional-socialista, mas para atualizá-los e ressignificá-los por meio dos acontecimentos do presente e convocar os novos trabalhadores e a juventude pobre e negra à revolução. Portanto, bem na linha salientada por W. Benjamin, fazendo política com a arte de modo contemporâneo e não uma estetização da política como propunha o nazismo.

Assim, de acordo com Benjamin, não há apenas o desfecho regressivo, uma vez que no caso do cinema de vanguarda, por exemplo, envolveria a transformação antropológica da percepção, dado o caráter de *choc* póstumo provocado pela imagem cinematográfica produzida pelas técnicas de montagem, o que abriria caminho para o que ele chamou de reversão dialética. E à emancipação da consciência, diríamos nós, na medida em que propiciaria a “reposição objetivadora” da experiência, como reconheceria Adorno a propósito do filme de vanguarda. Algo semelhante é possível identificar nos clipes de *rap* engajado, como dos Racionais MC’s, que têm propiciado, por meio de seus clipes e músicas, a reposição de uma experiência ancestral envolvida na formação da consciência da juventude negra em relação aos seus direitos, bem como de afirmação étnico-racial.

Por meio dessas expressões estéticas urbanas, é possível promover uma formação emancipatória da consciência, capaz de suscitar nos sujeitos inquietações e indagações para que se abram para o outro, não idêntico, o diferenciado, conforme enfatizara Adorno. Este, embora não estivesse atento à questão do negro, tinha em mente a premência de uma formação que nos prevenisse do etnocentrismo e de toda e qualquer forma de intolerância.

A arte engajada politicamente promove, como dissera Béthune (2003) a propósito do *rap*, uma ruptura com a tradição ocidental da arte contemplativa e joga o sujeito no “coração da ação” por meio de “atos de linguagem”. E o faz recorrendo a uma prática comunicativa real, concreta e performática, que remete a toda uma corporeidade perdida com o advento da escrita e a invenção do alfabeto, além de remeter a uma ancestralidade oral, de matriz africana, representada, particularmente, pela figura do *griot*, mestre na arte de narrar histórias, tornando-se o rapper, o cronista das sociedades periféricas. Desse modo, permite restituir as condições de produção do gesto, que como sustentara Flusser, a propósito da fotografia, pode driblar a cultura no que há de mais programado e robótico (de escolha programada), com a vantagem de trazer consigo mais de um ponto de vista. E o inesperado da empiria não dirigida, do improviso, arte na qual os rappers são *expert*.

Referências:

- ADORNO, Theodor W. *On Jazz. Discourse*, Vol. 12, No. 1, A special issue on Music (Fall-Winter 1989-90), 1936, p. 45-69.
- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor W. *et al. Textos escolhidos*. Tradução de J. L. Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980 [1938], p. 166-191. (Os pensadores).
- ADORNO, Theodor W. Mode intemporelle - a propot du Jazz. In: Adorno, T.W. *Prismes - critique de La culture et société*. Paris: Payot, 1986 [1955], p. 102-114.
- ADORNO, Theodor W. Portrait de Walter Benjamin. In: Adorno, T.W. *Prismes - Critique de la culture e société*. Paris: Payot, 1986 [1955], p. 201-213.
- ADORNO, Theodor W. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995 [1971]
- ADORNO, Theodor W. Notas sobre o filme. In: COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 [1967], p. 100-107.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos*. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Tradução de J. L. Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1936, p. 3-28. (Os pensadores).
- BÉTHUNE, C. *Le rap - une esthétique hors de la loi*. Paris: Autrement, 2003.
- DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016 [1981].
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- Entrevista concedida pelo Secretário de Segurança Pública do Estado, Fernando Grella Vieira, ao jornal *O Estado de S. Paulo*, caderno “Metrópole”, C1, 8 dez. 2012.

FÉRREZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Objetiva, 2005.

FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Ed. Annablume, 2011 [1983].

FLUSSER, V. *A escrita – Há futuro para a escrita?* São Paulo: Ed. Annablume, 2010.

GASPARI, E. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GATTI, L. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

Música e Clipe:

“Mil faces de um homem leal” – música do clipe “Marighella” (2012), dos Racionais MC’s.

Can't Truss it - É inadmissível, do Public Enemy. 1^ª versão: <https://www.youtube.com/watch?v=icpMj1dgf8U>; 2^ª versão: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>.

Fight the power, de Public Enemy. Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>.

Filmes:

Outubro (1927), de Sergei Eisenstein.

O Encouraçado Potemkin (1925), de Sergei Eisenstein.

O VIDEOCLIQUE DE RAP ENTRE A INDÚSTRIA CULTURAL E A CRÍTICA SOCIAL: REFLEXÕES A PARTIR DA OBRA DE ADORNO

Felipe Alberto da Silva Lopes

Este estudo tem como objetivo discutir o tema do cinema na obra de Theodor Adorno, partindo da discussão sobre indústria cultural, em sua relação com a regressão da experiência, que é um tema central da sua filosofia. Para isso, veremos como na obra de Adorno existem dois momentos distintos no que tange à compreensão do cinema. O primeiro momento se desenvolve nos textos da década de 1940, especialmente no ensaio sobre a indústria cultural no livro *Dialética do esclarecimento* (1985), escrito por Adorno e Horkheimer, e no livro *Minima moralia* (2001). A tese, neste momento, é que, na forma da indústria cultural, as obras não estimulam o pensamento autônomo e livre, pois quando imerso nas obras não é exigido do sujeito nada além de acompanhar o que já está dado. Dessa forma, as obras, em seu conjunto, se tornam afirmações da sociedade existente. A postura de Adorno com a indústria cultural é bastante dura. Em relação ao cinema, Adorno é ainda mais crítico. Ele vê o cinema como o produto mais característico da indústria cultural, pelo menos até a popularização da televisão. Diante desse quadro podemos nos questionar sobre a possibilidade de haver arte emancipatória na era da indústria cultural, que, embora tenha se transformado, não deixou de existir.

No segundo momento, entretanto, veremos como no texto “Notas sobre o filme”, da década de 1960, portanto no fim da vida, Adorno muda a posição sobre as potencialidades emancipatórias do cinema. Neste texto, ele aceita a possibilidade de buscar arte emancipadora no cinema. Mas é importante conhecer seus mecanismos de regressão da consciência e o que pode combatê-lo, para que, ao afirmar a possibilidade emancipatória no seu interior, não voltemos a ficar sujeitos à dominação. Proponho estender esta possibilidade para o videoclipe de RAP, mas, para não tratar de maneira generalizada, farei uma leitura do videoclipe “Boca de lobo”, do rapper Criolo, para mostrar que, embora tenha ampla circulação e uma grande produção, ele pode ser um exemplo de videoclipe que mantém em sua forma uma postura crítica em relação ao caminho trilhado pela sociedade brasileira.

Indústria Cultural

O tema da indústria cultural é muito importante para compreender o diagnóstico social realizado por Adorno, em especial a manutenção do sistema

de dominação social e a ideologia. O conceito surgiu no livro *Dialética do esclarecimento*, escrito por ele e Horkheimer. Embora este conceito tenha sua estreia marcada no texto escrito a quatro mãos, é possível localizar este conceito na trajetória intelectual de Adorno, em especial se olharmos os textos contidos no livro *Indústria cultural* (Adorno, 2020b). Neste livro, podemos verificar que tanto os textos anteriores à *Dialética do esclarecimento* quanto os textos posteriores abordam os temas desta discussão. O conceito trata da emergência de um tipo de cultura, associado aos grandes produtores culturais, sejam de cinema, de música, de revistas e livros, entre outros. Ele vai notar que sob a égide da indústria cultural toda cultura parece igual, tudo é padronizado. Como tudo é padronizado não há realmente possibilidade de escolha, pois toda escolha acaba se realizando de acordo com os mesmos padrões. Na indústria cultural, a arte, que costumava conter uma postura crítica em relação à sociedade, passa a afirmar a sociedade e a dominação. A produção cultural fica subordinada à lógica do mercado. Podemos verificar esta subordinação quando um filme é avaliado a partir do seu retorno financeiro, quanto teve de bilheteria, e não por suas características estéticas.

Para Adorno, a indústria cultural é característica do capitalismo monopolista e se desenvolveu em todas as partes do mundo, mas Adorno parte da análise da sociedade estadunidense, que é onde morava quando escreveu a *Dialética do esclarecimento* com Horkheimer¹. No limite, a indústria cultural tem como consequência a destruição da capacidade crítica e da individualidade. A indústria cultural promove uma arte que seja de fácil assimilação, que não exija esforço por parte do espectador. Pela lógica do divertimento e da leveza, acaba por incluir o tempo de lazer como uma forma de assimilação do trabalho, ao mecanizar e padronizar a apreciação cultural.

A indústria cultural não entrega o que promete: a felicidade. Nos produtos, ela é sempre adiada, sempre prometida, mas nunca entregue. Segundo Adorno, é como se, ao ir a um restaurante, ficássemos apenas com a leitura do cardápio. Podemos enxergar isso na constante apresentação de personagens muito ricos, em suas vidas luxuosas, enquanto a maior parte da população mundial não poderá ter este estilo de vida. Aqui talvez precise deixar claro que a propaganda não está fora das obras culturais, mas está intrincada em sua lógica mais profunda. Nela, mesmo o que está fora dos espaços reservados para propaganda explícita não pode ser absolutamente separado da lógica da propaganda.

A indústria cultural, quando analisada como sistema, possui um caráter de totalidade, pois representa a sociedade em geral. “O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural” (1985, p.104). Dessa forma, o efeito do filme é não marcar a ruptura com a sociedade. O mundo é um prol-

1 A ida de Adorno e Horkheimer para os Estados Unidos da América é efeito das perseguições do regime nazista aos judeus e aos pesquisadores do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt.

gamento do filme. Ou, nas palavras de Rodrigo Duarte, a indústria cultural se apresenta “como uma espécie de realidade substitutiva da empiria” (Duarte, 2020, p. 25). Quanto mais a técnica se desenvolve, criando efeitos realísticos, mais esta indistinção se intensifica intencionalmente. A duplicação da realidade pela cultura a transforma em ideologia (Adorno, 2020b). Enquanto a indústria cultural afirma o existente, ela deforma a fantasia, a imaginação, elimina qualquer possibilidade de imaginar um mundo diferente do que existe.

É importante perceber que, na indústria cultural, as pessoas que estão de fora, os *outsiders*, precisam se reconciliar para sobreviver. O rebelde só é aceito quando se reconcilia, como vemos nos filmes e séries. Os personagens rebeldes são vilões ou então são aqueles que vão deixando a rebeldia no decorrer da narrativa. A indústria cultural faz de quem não aceita os seus padrões um *outsider*, um estrangeiro na própria terra. Na indústria cultural, o maior crime é ser *outsider*. Quem tem fome e sede, no sistema que tenta encobrir esta realidade, é *outsider*. O movimento hip-hop e o RAP pode ser citado aqui como elemento dissonante, pois coloca o *outsider* em foco, não incorporando harmonicamente ao sistema, mas denunciando sua exclusão.

Outro ponto importante, citado por Adorno, é o pseudo-realismo da indústria cultural, que parece reproduzir cenas do cotidiano, mas lida com ambientes completamente planejados. Assim, acostumam os espectadores com uma realidade ilusória e que impõem acima do mundo concreto, de modo que o mundo é visto com os olhos da indústria cultural. Na TV as soluções são fáceis demais, mesmo para problemas humanos complexos, como se a reconciliação e a harmonia estivessem sempre ao alcance da mão de todos. O pseudo-realismo faz com que seja tão natural que o “contrabando ideológico” acontece sem ser visto. Por isso é necessário se distanciar do realismo.

Posteriormente, os estudos de cinema foram revelando outros elementos que Adorno não chegou a desenvolver. Por exemplo, Gubernikoff (2009) mostra que os estereótipos do cinema norte-americano reforçam o papel social da mulher estabelecido pelo patriarcado. Sendo mais representadas como objetos sexuais, por meio dos enquadramentos de câmera sobre o corpo, do que como sujeitas da ação do enredo. A representação da mulher é construída a partir da visão masculina sobre elas.

Além disso, as ideologias de superioridade racial se apoiam em estereótipos daqueles a quem querem inferiorizar. No Brasil, os clichês e os estereótipos que caem sobre a população negra foram reconhecidos nas produções cinematográficas já há muito tempo, e vêm sendo combatidos através das lutas por uma representatividade mais positiva destes povos nas obras audiovisuais. Podemos citar o estudo de Flora Süsskind (1982) como um revelador destes clichês no teatro e no cinema.

Em *Mínima moralia*, Adorno radicaliza a crítica ao cinema, chegando a dizer: “de cada ida ao cinema volto, em plena consciência, mais estúpido e

depravado" (2001b, p. 18). Mesmo que Adorno, quando trate da indústria cultural, refira-se a muitas obras culturais, como música, revistas, livros, filmes, teatro, parece que o cinema ocupa uma posição central. Nas palavras de Silva: "o cinema é o carro-chefe da indústria cultural" (Silva, 1999, p. 116). Por isso, no momento em que escreve o ensaio sobre indústria cultural, na *Dialética do esclarecimento* (1985), e os aforismos sobre cinema na *Minima moralia*, a concepção dele é tão dura.

Esse primeiro diagnóstico, que aparece principalmente na *Dialética do esclarecimento* e na *Mínima Moralia*, foi desenvolvido a partir dos estudos de Adorno nos Estados Unidos, visando o cinema hollywoodiano. Ele generaliza para todo o cinema estas considerações, mas como veremos tem mais a ver com um modo específico de cinema. Nesse momento, ele não menciona, por exemplo, as produções cinematográficas vanguardistas ou anti-hollywoodianas.

Notas sobre o filme

A despeito de todas as críticas realizadas em suas obras sobre a indústria cultural, no final da vida Adorno assume uma postura um pouco menos radical para com o filme. No seu texto "Notas sobre o filme" (1986), Adorno já mantém uma visão mais otimista. Por isso, vamos nos concentrar neste texto.

Ele inicia fazendo referência à crítica dos filmes da indústria cinematográfica. Esta crítica referida utiliza o termo "cinema de papai" e é rebatida com o termo "cinema de guri". "Cinema de papai" é uma referência ao nome dado à indústria cultural alemã daquele momento. Adorno acredita que estes termos não são adequados para tratar dos filmes, pois estariam contrapondo a infantilidade à experiência. No cinema industrializado, a experiência que é adquirida representa um enfraquecimento dos impulsos juvenis. Ele afirma que o cinema traz a regressão. A caracterização da regressão é aquela denunciada na discussão sobre indústria cultural. Esta reafirmação da crítica indica que existe subterraneamente ao texto uma oposição entre o cinema da indústria cultural, que promove uma regressão da consciência, e o cinema emancipatório, que tem efeito emancipatório. Adorno tenta buscar um caminho para que o cinema emancipatório se desenvolva.

Neste texto, Adorno não ignora toda a crítica à indústria cultural, mas a aprofunda. Diz que a indústria cultural agrada por já estarem acostumadas as pessoas a ela. Mas isso não significa que a indústria cultural é a arte dos consumidores. A relação produção-recepção não é harmônica e estática e não segue a lei da oferta e da demanda. A acomodação aos consumidores é a técnica da exploração, pois deixa de intervir na consciência reificada. Em outras palavras: a indústria cultural "estende a vontade dos que mandam para o interior de suas vítimas (...)" e "a automática auto-reprodução do status quo em suas

formas estabelecidas é expressão da dominação” (ADORNO, 1986, p. 107). A marca da mercadoria aparece nos filmes de maneira bastante forte. É difícil distinguir entre o trailer e o filme, pois o filme é, no limite, uma propaganda de si mesmo, daquilo que promete e do que não entrega.

Adorno coloca um problema enfrentado por todo o cinema que se propõe a estar “fora das regras do jogo”: os filmes estariam em posição desfavorável no que se refere à técnica. Estariam lutando contra um colosso. Estar em dia com a técnica é fundamental para o sucesso de todas as artes: “na arte autônoma nada é válido que fique aquém do nível técnico já alcançado.” (ADORNO, 1986, p. 101). Entretanto, no caso do filme, o atraso técnico parece ter um efeito libertador, quando, por exemplo, a falta de maquiagem revela imperfeições no rosto de uma atriz. A imperfeição onde se espera que seja perfeito revela o que está por debaixo dos panos. Chaplin, por exemplo, não dominava todas as possibilidades técnicas do cinema, mas não deixa de ser cineasta por isso. Ou seja, no cinema, as técnicas não são a regra para dizer se algo é cinema ou não. Transpondo a questão para os tempos atuais, podemos dizer que não são os efeitos especiais de última geração que nos dizem qual o melhor filme.

Em seguida, Adorno cita o caso do filme “O jovem Torless” inspirado no livro de Robert Musil. Neste filme, os diálogos foram transpostos do livro para o roteiro sem adaptação e, por isso, não ficaram adequados para o cinema. O filme, portanto, não pode apenas transpor o livro literário tal como foi escrito. A inovação literária não segue a mesma lógica que a inovação no campo do cinema, pois é outra linguagem.

O filme possui uma característica que é a sua imediatez, pois representa os objetos tal como aparecem no mundo. Esta imediatez é falsa quando tudo nele é construído intencionalmente. Em um debate sobre o papel educativo da televisão, chamado “Televisão e formação”, e incluído em *Educação e emancipação* (2020a), Adorno retoma a crítica ao pseudo-realismo e que predomina nas produções audiovisuais. O pseudo-realismo leva à noção de que aquilo que está na tela representa a vida real, quando na verdade é bem distinto dela, como já foi dito.

O realismo estético, ou pseudo-realismo, é reacionário. Isto porque afirma positivamente a superfície da sociedade, aquilo que temos como real, mas que é uma imagem ideológica. Além disso, toda a pretensão de vislumbrar outra sociedade possível fica de fora, sob a pecha de romantismo.

Adorno aponta uma diferença entre os dois sentidos de técnica que desaparecem no filme. Enquanto na música (principalmente na música erudita) havia a “organização adequada e exata da obra” e “a interpretação”, no filme não há interpretação, mas apenas a reprodução técnica que faz com que, em cada sessão, o filme exibido seja exatamente o mesmo. Ele cita Benjamin quando fala que o produto em massa já é a própria coisa: não há original.

O que o filme tem de artístico recorre a um tipo de experiência subjetiva, que é a passagem das imagens na mente, trazidas pela memória, que Adorno chama de “reposição objetivadora da experiência”. Esta passagem não se dá de forma contínua, mas sim de forma intercalada com espaços. O monólogo interior na literatura recorre à mesma experiência. Imagem que “se move sob o olho e, ao mesmo tempo, é paralisado em seus signos individuais” (ADORNO, 1986, p. 102). Este tema se toca com o da beleza natural, pois lida com a reprodução do mundo concreto na arte. A reposição objetivadora da experiência é um conceito que indica um apoio do cinema em certas experiências subjetivas. Neste sentido, ganha importância a montagem, pois é nela e por meio dela que a reposição da experiência é construída.

O efeito dos filmes não pode ser captado apenas através da intenção dos seus produtores. Existe uma variação entre a intenção dos produtores e o efeito no público. Entretanto, este efeito pode ser buscado na própria coisa. “Esta variação encontra-se, contudo, pré-formada na própria coisa” (ADORNO, 1986, p. 102). Esta variação entre a intenção e o efeito pode ser mais uma brecha para que os sentidos incorporados pelos espectadores estejam fora das intenções regressivas da indústria cultural.

No texto chamado “Televisão como ideologia” (ADORNO, 2020b, p. 221-239), ele aponta a existência de vários níveis nos filmes e produções televisivas. Destes níveis decorrem várias camadas de significados. Esta característica é presente nas artes em geral, e no caso do cinema e TV aparece por causa das tentativas de atrair e fascinar os espectadores, utilizando todos os recursos possíveis. Eles incidem sobre os níveis conscientes e inconscientes do público. Embora nestas produções se tenha uma mensagem e um objetivo mais claro, as várias camadas permanecem. Por isso, é necessário ver os significados ocultos além dos manifestos.

Decorrem desta multiplicidade de camadas diferentes modelos de comportamento, ou seja, o que foi pretendido pela indústria pode não ser exatamente o que é incorporado pelo espectador. Os modelos não oficiais aparecem para aumentar a atratividade. Este ponto representa mais uma das brechas do planejamento da indústria cultural, podendo ser considerado um dos elementos com potencial emancipatório no cinema. “Ao buscar atingir as massas, até mesmo a ideologia da indústria cultural acaba sendo tão antagônica quanto a sociedade para a qual ela é destinada. Ela contém o antídoto de suas próprias mentiras. Nada além disso se poderia invocar para a sua salvação” (ADORNO, 1986, p. 104). Podemos dizer que o cinema leva em si mesmo elementos contrários ao plano geral, como se fossem “cavalos de Tróia”. Estes elementos podem ser captados por uma crítica imanente do próprio filme, o que reforça a necessidade de uma crítica dialética que se detém em cada obra. A dialética de Adorno, quando se volta para estas produções, pode mostrar estes elementos dissonantes, que se colocam contra a ideia geral da obra. É o particular que se

volta contra o todo. Daí decorre a necessidade de não ficarmos nas análises de conjunto, e verificar as tensões no interior de cada obra.

Adorno diz que a técnica principal do filme é a da cópia, a partir da fotografia, pois ela copia os objetos da sociedade. Mesmo os objetos manipulados não são alterados completamente. Eles conservam algo de material, e por isso é mais imediato. Entretanto podemos pensar que, hoje, há uma tendência a eliminar todo traço da realidade nos filmes. Podemos ver em *making off* os atores gravando, apenas com a maquiagem e o figurino, em um fundo verde e todo o cenário sendo incluído posteriormente. Muitas vezes até o figurino é adicionado na edição, como nos filmes de super-heróis.

Aqui o artista de cinema se depara com um problema. De um lado, deve proceder sem o aparato técnico mais desenvolvido que se torna inacessível para grande parte dos produtores. De outro lado, não deve converter suas produções em documentários, deve manter a sua possibilidade criativa. A resposta que foi dada até então, diz Adorno, é a montagem, que não se intromete nas coisas, mas que as coloca em constelações. Esta forma constelatória de criação é análogo ao que Adorno propõe enquanto filosofia, que seria organizar os elementos das questões até formarem constelações que podem ser lidas como respostas².

Adorno cita como Benjamin aponta, no seu texto sobre a “Obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, para o método do choque que o cinema utiliza. Isto se refere ao cinema que propõe fazer montagem sem uma intenção. Neste caso o artista desiste do sentido, acreditando que assim surgirá um novo sentido. Porém, desistir do sentido, por ser uma escolha estética e pela organização subjetiva do material, é também atribuir sentido. “O sujeito que se cala não fala menos através do silêncio” (ADORNO, 1986 p. 105). Adorno diz que, ao invés disso, os artistas poderiam procurar o potencial do filme em meio a outras artes. O filme progressista deve se aproximar das tendências progressistas das outras artes. Ele cita o filme “Antithèse”, de Maurício Kagel, como exemplo de filme que segue uma tendência aproximativa da música.

Nesta análise Adorno retoma uma das características do cinema que tende para a regressão, que é incitar o comportamento coletivo. Esta incitação à coletividade não é apenas parte da ideologia, faz parte do próprio filme, por causa de seus impulsos miméticos. Adorno indica discursos pseudo-revolucionários, que terminam com “isto precisa mudar”, apontando para o coletivo. Na análise da indústria cultural, ele havia mostrado como ela corrobora os mecanismos de psicologia das massas. O que aparece de novo neste texto é a possibilidade de fuga desse processo. O filme que se pretende emancipatório deve tentar conscientemente fugir destes comportamentos coletivos e colocar o filme a serviço do esclarecimento.

2 Cf. o texto “A atualidade da filosofia” in: ADORNO, T. W. *Primeiros escritos filosóficos*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

Um outro momento onde podemos ver Adorno buscando nas tecnologias culturais as potencialidades emancipatórias está no seu debate “Televisão e formação”, já citado. Neste texto, Adorno faz uma distinção importante em relação à TV: de um lado, existem programações com intenções educativas e, do outro lado, existem programações sem intenções explicitamente educativas, mas que, mesmo assim, tem um efeito formativo nas massas (ou deformativo).

São estes programas não explicitamente educativos que estão sob a mira da crítica de Adorno. Mas não significa que toda a TV seja regressiva, tanto é que o próprio Adorno apareceu na TV e reconhece o trabalho da televisão educativa como forma de incidir sobre a formação de maneira positiva. A solução, portanto, não é boicotar a TV, mas sim preparar as pessoas para assistir a ela. As habilidades de desmascarar a ideologia e se tornar imune à propaganda do existente são formas de preparação. Pois mesmo as crianças que não têm TV em casa têm acesso na casa de um amigo ou parente e estarão em contato de maneira ingênua.

Neste movimento de recuperação da capacidade crítica do cinema, além de “Notas sobre o filme”, podemos acrescentar o livro *Composing for the Films* (2007), escrito conjuntamente com Hanns Eisler. Embora este livro tenha sido escrito na década de 1940, Adorno só reconhece a autoria dele na década de 1960. Ele se conecta de maneira mais coerente, decerto, à sua visão de cinema na década de 1960. Neste livro, eles tratam de como podem ser compostas as músicas de um filme, de maneira a não manipular o espectador com a neutralização da música e não cair em clichês sonoros. A neutralização seria uma forma de contribuir com o “ilusionismo” do cinema, a confusão entre cinema e realidade, no qual a música estaria apenas a serviço da imagem. Segundo o ilusionismo, o espectador não deveria ter consciência da música (TORRE, 2019, p. 481).

De certo ponto de vista, a posição de Adorno e Walter Benjamin é bastante divergente. Mas, em ambos os casos, existe uma preocupação com a função pedagógica do cinema, na medida em que se busca entender qual o efeito deste novo tipo de arte sobre a sociedade. Esta discussão aparece em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, de Benjamin (2012, p. 179-212) e, da parte de Adorno, envolve toda a discussão sobre indústria cultural nos diversos textos.

No texto de Benjamin, existe uma distinção entre a obra de arte auráti- ca e a obra de arte na era da reprodução técnica. Isto traz consigo uma nova função para a arte e uma capacidade de atingir as massas de maneira muito mais abrangente do que as obras de arte anteriores. No centro desta discussão estão a fotografia e o cinema.

Benjamin enxergava o potencial emancipatório do cinema, entre outras coisas, no seu alcance das massas, esclarecendo e abrindo caminho para o engajamento nas lutas de transformação da sociedade. Já Adorno, como vimos,

achava que o cinema emancipatório deve fugir deste aspecto de coletividade. Enquanto Benjamin foca na possibilidade aberta pela técnica, Adorno, no primeiro momento da sua obra, foca na utilização das técnicas pelas grandes produtoras culturais, que realmente conseguem um efeito de massa. A música e o cinema, realmente realizados por essas produtoras, mantêm uma relação de afirmação da sociedade, o mundo completamente administrado do capitalismo monopolista, estando portanto na contramão da emancipação.

Um dos temas nesta discussão é o de que, com este novo momento da arte, temos uma passagem da apreciação da arte de forma atenta para a percepção distraída. Enquanto Adorno mostra que a percepção distraída atinge os sujeitos no nível da sua formação da experiência com o mundo, Benjamin coloca esta distração como uma forma de equilíbrio entre o homem e a técnica (GATTI, 2009). É por esse motivo que Benjamin analisa o efeito de choque causado no espectador, e para isso remonta ao choque e o escândalo das obras de arte dadaístas. O choque no cinema golpeia o espectador com a mudança de imagens.

A proposta de Benjamin é que tanto a arte quanto a técnica devem ser apropriadas pelas forças emancipatórias e as ações devem estar pautadas nas capacidades técnicas atuais. Isto para que não sejam utilizadas para a manutenção da ordem social vigente, como denuncia Adorno. Dessa forma, o caráter revolucionário do cinema não é um dado, mas é um potencial e por este motivo deve estar em disputa. Benjamin também está lidando com o potencial ilusório e ideológico da arte reproduzível. Isto é percebido no momento em que contrapõe a politização da estética à estetização da política praticada pelo fascismo.

Como vimos, na obra do final da vida, nos anos 1960, Adorno não muda o diagnóstico no sentido de dizer que o filme, que antes tinha os efeitos regressivos da indústria cultural, agora esteja dotado de características emancipatórias. Mas ele busca um outro tipo de filme, que tente fugir intencionalmente dessa regressão da consciência.

Podemos, então, entender este movimento não como um abandono das teses defendidas sobre a indústria cultural, mas sim como um abandono do seu julgamento generalizado sobre o cinema, ou seja, nem todo cinema necessariamente está a serviço dos postulados da indústria cultural. Em outras palavras: existem os produtos cinematográficos da indústria cultural e existem os produtos cinematográficos que se opõem a ela. Da mesma forma, os videoclipes de RAP não podem ser julgados de maneira generalizada, mas apreciados de maneira detida em cada caso.

Podemos entender este movimento de Adorno de busca pelas potencialidades emancipatórias do cinema como uma aproximação ao que Benjamin escreveu nos seus ensaios. Entretanto, ele o faz sem abandonar o que foi desenvolvido na crítica à indústria cultural. É na busca do emancipatório que convergem Benjamin e Adorno, mesmo que tardiamente e por caminhos distintos.

Boca de Lobo

Nesta parte, pretendo refletir sobre o videoclipe “Boca de Lobo”, do rapper Criolo, buscando entender como ele se localiza entre o conceito de indústria cultural e a possibilidade de uma obra com força crítica diante da sociedade. O RAP, que faz parte do movimento hip-hop, nasceu da situação de desemprego e de caos social, que foi dificultando a vida dos jovens negros na década de 1970, nos Estados Unidos, em especial no Bronx (AMARAL, 2016, p. 63-65). No Brasil, o RAP vai se desenvolver a partir da década de 80, inicialmente em São Paulo. Podemos perceber no RAP o eco de tradições musicais africanas, através das batidas, a relação com a corporeidade e a abertura para o improviso. A grande força do RAP está, sem dúvida, na sua postura contestadora. A história do RAP é recheada de negação ao sistema social, econômico e político, assim como da denúncia das injustiças, sobretudo das que incidem sobre a população negra.

O videoclipe em questão foi lançado em 2018 e reconstitui uma série de elementos importantes da conjuntura política brasileira, com algumas referências a elementos internacionais. A junção destes elementos forma um quadro que nos permite vislumbrar as tragédias e as lutas sociais desta época, mas que ainda são muito atuais. Nos concentraremos nos aspectos cinematográficos e visuais. Recorreremos a letra apenas quando for necessário para complementar o aspecto cinematográfico, mas sem esgotá-la. A letra desta canção mereceria uma análise que não cabe nos limites deste texto.

O videoclipe é construído em um tom apocalíptico. Tudo está à beira da destruição. Fogo, correria etc. O cenário é o centro da cidade de São Paulo. No videoclipe existe uma gigantesca gama de referência a acontecimentos políticos e sociais. É tão rico em referências que exige várias visualizações para conseguir perceber todas elas. Às vezes, é necessário pausar em cada cena para ver tudo. É notório também o surgimento de animais gigantes no decorrer do desenvolvimento do videoclipe.

O videoclipe possui uma capacidade de despertar a memória involuntária, porque se refere a vários momentos vividos pelas pessoas, no contexto social e político. Mesmo que o clipe exija atenção a cada segundo, as memórias podem se desencadear no momento seguinte ao término do vídeo. Aqui vou fazer um apanhado das referências do videoclipe, com os minutos e segundos no qual aparecem:

00:00 – Logo no início aparecem pessoas em um prédio, uma delas batendo panela, em referência aos protestos a favor do impeachment da presidente Dilma em 2016.

00:10 – Pessoas no chão, sugerindo a situação de problemas com álcool e drogas.

- 00:16 – Na TV, uma reportagem sobre o incêndio no Museu Nacional.
- 00:30 – Aparece na tela uma merenda escolar, que faz referência aos desvios de verbas da merenda nas escolas estaduais de São Paulo.
- 00:48 – Um enfermeiro tem na parte de traz do uniforme “PEC 55”, que é a emenda constitucional que congelou os gastos públicos com as áreas sociais, inclusive a saúde. Durante esta cena o cantor diz “plano de saúde de pobre, fi, é não ficar doente”.
- 00:55 – Um menino sentado na ambulância, que se assemelha com a fotografia famosa de um menino sírio resgatado em 2016 de um bombardeio em Aleppo, na Síria.
- 01:14 – Policial sentado no chão gritando. Possível referência ao adoecimento mental dos agentes de segurança.
- 01:24 – O nome “Marielle” aparece em um cartaz na parede. Referência a Marielle Franco, vereadora da cidade do Rio de Janeiro, assassinada em 14 de março de 2018.
- 01:33 – Ratos saindo do metrô. Possível referência aos escândalos de corrupção relacionados aos trens e metrôs, também em São Paulo.
- 1:46-57 – Representação da elite econômica e política, com cocaína, charutos e Whisky. Durante esta cena o cantor diz “Enquanto isso a elite aplaude os seus heróis”. Eles esbanjam dinheiro. Uma das moças está com uma camiseta onde está escrito “Bela, recatada e do lar”, que faz referência a uma reportagem da revista Veja sobre a esposa do então presidente Michel Temer.
- 02:01 – Referência a Mel Duarte, uma poetisa que participa das batalhas de Slam. Indica a presença da arte de rua, da poesia Slam nas lutas sociais.
- 02:09 – Referência a Carolina Maria de Jesus, escritora brasileira, autora do livro *Quarto de Despejo*, também como participante das lutas sociais.
- 02:15 – Queda de um edifício. Se refere ao desabamento do prédio Wilton Paes de Almeida, no Largo do Paissandu, centro de São Paulo, em 2018.
- 02:29 – Queda de um avião. Pode se referir a dois eventos importantes. O primeiro é a morte do candidato à presidência Eduardo Campos, em 2014. O segundo é a morte de Teori Zavascki, ministro do Supremo Tribunal Federal, em 2017. Ambas as mortes aconteceram em acidentes de avião.
- 02:31 – A câmera toma a perspectiva superior com a tela verde. Se refere aos ataques por aeronaves de controle remoto, muito utilizados no Oriente Médio.
- 02:35 – Uma carteira escolar queima, em referência às manifestações dos estudantes secundaristas em 2015, contra o fechamento de várias

escolas pelo estado de São Paulo.

02:40-44 – Um mosquito gigante suga uma base de extração de petróleo. Abaixo está escrito “hell” que pode se referir à empresa Shell, representante dos interesses internacionais sobre o petróleo brasileiro.

02:52 – Referência a Janaina Paschoal, autora do pedido de impeachment que culminou na deposição da presidente Dilma Rousseff.

02:54 – Referência aos pastores neopentecostais, que progressivamente passam a participar do cenário político brasileiro.

02:56-03:02 – O rompimento da barragem em Mariana, que ocorreu na tarde de 5 de novembro de 2015.

03:05 – Outra referência a Marielle Franco.

03:09 – Um urubu pousado sobre um hospital público com uma fila imensa. Indica a demora de se conseguir atendimento devido ao sucateamento e à falta de recursos dos hospitais públicos.

03:16 – Incêndio no Museu da Língua Portuguesa, ocorrido dia 21 de dezembro de 2015.

03:20 – Um helicóptero colide com um tucano e causa uma chuva de farinha branca. Referência ao helicóptero com 450 kg de cocaína da família de um senador. Neste momento a letra da canção diz “em pleno carnaval, fazer nevar em Copacabana”, se referindo ao abastecimento da droga no bairro rico neste evento.

03:23 – Aparece uma imagem com vários elementos a serem observados. Uma sala, com uma mesa onde tem muito dinheiro em espécie, se referindo à corrupção. Um calendário dizendo “o agro é *toxic*”, que se refere ao agronegócio brasileiro e sua alta taxa de uso de agrotóxicos. Além disso, no monitor do computador está escrito “Não fale em crise, trabalhe!”, que foi o lema de um cartaz do governo federal durante a gestão Temer.

03:29 – Episódio de Geddel Vieira, que mantinha uma grande quantidade de dinheiro escondido em malas.

03:37 – Um morcego sobre o prédio do Congresso Nacional. O morcego é associado ao presidente Temer, pois era chamado popularmente de Vampiro.

Como podemos perceber, é um conjunto muito amplo de referências, que remontam a acontecimentos marcantes da história recente do país. Nem todas as referências podem ser fechadas às outras interpretações, pois tratam de referências que dependem de decodificação de imagens, podendo então variar. De qualquer forma, elas mostram a relação do país com a saúde pública, com a educação pública, com a moradia, com o patrimônio cultural, assassinatos de pessoas negras etc. Montam um quadro ou, para utilizar uma palavra do

vocabulário adorniano, uma constelação. Esta constelação serve para relembrar os acontecimentos e para dar uma visão de conjunto para os fatos, que isoladamente parecem não ser conectados. Explorar todos estes elementos minuciosamente poderia nos dar um panorama da política de 2018, que ainda reverbera no presente. Mas esta análise minuciosa também ultrapassaria o espaço disponível neste artigo. O que quero enfatizar é que as referências são imagéticas, sendo construídas a partir das técnicas cinematográficas.

Um aspecto que merece atenção é o que está envolvido na produção do clipe. Existe um grupo bem grande envolvido na realização deste clipe, como mostram os créditos finais. Parece haver também um investimento grande em efeitos especiais, embora este dado não esteja disponível.

Quero ainda citar alguns elementos que transcendem os momentos particulares do videoclipe. Usar a quebra do realismo, ao introduzir os animais gigantes, cria um distanciamento entre a arte e a vida cotidiana, quebrando o pseudo-realismo que, segundo Adorno, impera na indústria cultural. O clipe de Criolo faz isso, mas reconecta o espectador com a realidade no nível da reflexão pelo que mostra de referências e da ideia geral.

No clipe de Criolo existe uma luta entre o humano, com sua impotência, diante dos poderes colossais: os animais gigantes que aparecem. Neste clipe, os humanos estão fugindo para não serem esmagados. A impotência diante de forças esmagadoras é uma característica do capitalismo de monopólios.

No clipe de Criolo, a câmera se apresenta principalmente em duas formas. Na primeira, ela se movimenta como os personagens, do ponto de vista de quem está perdido correndo. Isto coloca o espectador na situação de quem está lá, vivendo a situação. Na segunda forma, quando aparecem os animais gigantes, a câmera olha de cima. Assim, lembra uma câmera no helicóptero, que é típica de reportagens televisivas. Nesta segunda forma, portanto, o espectador é colocado na posição de alguém que assiste ao apocalipse pelo telejornal. O videoclipe utiliza o tempo todo o choque, colocando os espectadores dentro das situações de caos social. O choque, como já foi dito, é um elemento que possibilita uma reflexão posterior, que faz com que o espectador seja afetado.

Como podemos ver, embora o videoclipe se insira dentro de um contexto de indústria cultural bem desenvolvido, ele se coloca como uma força crítica à sociedade. Através das mais bem elaboradas técnicas cinematográficas, cria uma constelação de eventos que possibilitam uma leitura da nossa situação política, sendo portanto um veículo de reflexão social e de negação da ordem existente.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020a.

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2020b.
- ADORNO, Theodor. Notas sobre o filme. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ADORNO, Theodor. *Primeiros escritos filosóficos*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.
- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/ Londres: Continuum International Publishing Group, 2007.
- AMARAL, Mônica G. T. do. *O que o RAP diz e a escola contradiz*: um estudo sobre a arte de rua e a formação da juventude na periferia de São Paulo. São Paulo: Alameda, 2016.
- AMARAL, Mônica G. T. do; DIAS, Cristiane Correia; TEJERA, Daniel Bidia Olmedo. “Do cinema de vanguarda ao videoclipe dos Racionais MC’s”: uma discussão a partir de Vilém Flusser, Walter Benjamin e T.W. Adorno. *Revista tempos e espaços em educação* (online). , v. 11, p. 111-126, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo, 2012.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).
- DUARTE, Rodrigo. Apresentação à edição brasileira. In: ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- GATTI, Luciano. *Constelações*: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- GUBERNIKOFF, Giselle. *A imagem*: representação da mulher no cinema. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009. p. 65 – 77.
- ROSE, Tricia. *Black Noise*: Rap music and black culture in contemporary America. Hanover, London: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1994.
- SILVA, Mateus Araújo. *Adorno e o cinema*: um início de conversa. Novos estudos CEBRAP, São Paulo: CEBRAP, p. 114-126, 1999.
- SÜSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim*: teatro & discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- THOMSON, Alex. *Compreender Adorno*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

TORRE, BRUNA DELLA. *Abaixo da superfície: Adorno e o cinema reconsiderado*. Novos estudos CEBRAP, v. 38, p. 477-493, 2019.

Videoclipe

CRIOLO. *Boca de Lobo*. Youtube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jgekT-PEb6c>> Acesso em: 13 jul. 2024.

O RETORNO AO FUTURO COMO FORMA DE COMPREENSÃO DO PRESENTE DO NEGRO NO BRASIL ATRAVÉS DA OBRA DE JOTA JÚNIOR

Laís Fernandes Poza

Eu quero saber se os legisladores dessa casa, do Estado do Rio de Janeiro, por exemplo, os deputados estaduais, estão tranquilos com a retirada de direitos.

Que processo democrático é esse?

Marielle Franco, em discurso na Câmara Municipal sobre a Intervenção Federal no Rio de Janeiro em 2018

Entre o século XVI e meados do século XIX, milhões de homens, mulheres e crianças africanas foram arrancados de suas terras e de seus povos, escravizados e transportados para as Américas para atender às necessidades crescentes das economias coloniais. Durante esses mais de três séculos, os escravizados, para além dos mais diversos tipos de sofrimento e crueldade aos quais eram submetidos, conseguiram, como aponta a historiadora Mônica Lima (2018), construir uma trajetória de resistência e luta, mesmo impedidos de carregarem consigo qualquer bem material. A partir de sua herança imaterial trazida através de suas ideias, tecnologias, conhecimentos e crenças, transformaram as terras coloniais e constituíram novas realidades culturais. Essa população criou, construiu e transformou o continente, por sua própria iniciativa ou em resposta às relações de poder que com eles eram estabelecidas, tornando-se parte fundamental da formação social do continente e, sobretudo, da constituição das relações transoceânicas, tendo o Atlântico como seu principal espaço de intercâmbios e trocas.

Os processos de abolição da escravidão na América foram longos, lentos e ocorreram em momentos diferentes ao longo do continente americano, sendo o Brasil o último a abolir a escravidão em 1888. A abolição, no Brasil, por exemplo, não garantiu que os negros fossem inseridos na sociedade, pois nenhuma política social de inclusão dessas pessoas, como garantia a educação, moradia ou a saúde, foi realizada. O estudioso Abdias Nascimento(1978) explicita que, na realidade, o que se observou foi uma vinda de imigrantes europeus nesse período que tinham preferência dos empregadores, fazendo com que o negro permanecesse escravo do desemprego, do subemprego, do crime e da fome. Dessa forma, os fundamentos das relações de raça mantiveram-se

basicamente inalterados, conservando sempre o exclusivo benefício para a camada branca da sociedade. A despeito disso, as populações afrodescendentes mantiveram-se como agentes essenciais na formação social do continente, formando espaços próprios de resistência, cultura e expressão.

Na contemporaneidade, o *hip-hop* se configura como um desses espaços, tendo seu início em meados da década de 1970 no sul de Bronx, na cidade de Nova York; compostos pelo grafite, *break* e rap, esse movimento se constitui, de acordo com Tricia Rose (2021), como uma forma cultural impulsionada pelas tradições afro-diaspóricas que tenta negociar as experiências de marginalização, oportunidades brutalmente interrompidas e opressão dentro dos imperativos culturais da história, identidade e comunidade afro estadunidense e caribenha.

No Brasil, o *hip-hop* chegou no início da década de 1980, por meio de equipes responsáveis pela organização de bailes e de poucas revistas e discos comercializados na cidade de São Paulo. Mas foi na estação São Bento, um dos centros históricos da cidade de São Paulo, que o movimento saiu dos bailes e ganhou mais força, alcançando um maior número de jovens, principalmente afro-brasileiros, inquietos com a desigualdade social e econômica existente no país, tendo no rap uma identificação com as canções que transmitiam mensagens que, ao mesmo tempo denunciavam uma realidade ignorada vivida na periferia e que exaltava os que sobreviviam nesse espaço.

Dentro do rap, os videoclipes se tornaram espaços próprios para dar vida às narrativas das letras, como aponta Tricia Rose (2021). Os videoclipes de rap orientaram o estilo e a estética cultural do *hip-hop*, facilitaram um diálogo regional e mundial e contribuíram para abrir um cenário criativo até então inexistente para artistas visuais negros. Tendo em vista esse contexto, iremos analisar uma das obras do rapper brasileiro Jota Júnior.

O rapper Jota Júnior

João José Luiz Júnior, mais conhecido como Jota Jr., é morador de Brás de Pina, um bairro da Zona Norte do município do Rio de Janeiro. Ex-gari na empresa Comlurb, João tem uma carreira no mundo do *hip-hop*, área que o interessou desde pequeno, sendo que aos nove anos começou a fazer versões de músicas que gostava e, ao lado de seu primo, imitava duplas musicais famosas da época como Cláudinho e Bochecha. Dez anos mais tarde, entrou para a banda da rapper Nega Gizza como *backing vocal* e, posteriormente, realizou parcerias, lançou diversos clipes e produziu um álbum.

João tornou-se, desde dezembro de 2017, conhecido através de vídeos nas redes sociais em que questiona e debate questões sociais e políticas como o preconceito racial, machismo, violência, entre outras. Em um de seus vídeos

mais famosos, Jota exibe uma foto de uma turma de medicina e uma de um grupo de garis. Na primeira, constatam-se apenas brancos e na segunda apenas negros. A partir daí Júnior discute o racismo estrutural brasileiro. O vídeo transformou-se em um verdadeiro viral contabilizando milhares de visualizações e debates.

Desenterrando o futuro

Apesar das críticas sociais contidas em seus vídeos, suas músicas não buscavam abordar temáticas raciais. Contudo, no dia 20 de novembro de 2018, data da consciência negra¹ no Brasil, Jota lançou um clipe chamado “Me desculpa por ser negro”² pela TudubomRecords³ e pela Fresh Mind Co⁴.

O clipe se inicia com um grupo de três homens negros, com vestimentas que remetem aos escravizados no Brasil no período colonial, falando em uma língua do continente africano. Através do diálogo descrito pela legenda, percebemos que dois deles tentam desencorajar o colega a fazer algo. Vemos então os negros tocarem o sino, enquanto temos mesclas de algumas cenas do personagem principal ora correndo, ora deitado em uma pedra com seu corpo coberto por um pano branco enquanto seus colegas permanecem em torno dele.

Ao decorrer dessas cenas iniciais, já é possível analisar a utilização de algumas técnicas do audiovisual, como cortes para a fala de cada personagem, continuidade de posição da câmera, pois ela enquadra os personagens formando um semi-triângulo, cortes, zoom-out e continuidade de conteúdo. Os cortes foram utilizados para contextualizar o cenário de um velório, o zoom-out foi usado para trazer a visão do cenário completo. É perceptível o nível de cuidado ao trazer a técnica de continuidade de conteúdo, pois quando aparece o corpo do personagem principal sendo velado é que as mudanças são feitas, tanto no personagem como no cenário, o que faz com que o resultado final seja mais complexo. A partir disso, as técnicas de angulação da câmera em *plongée* e *contra-plongée* ficam muito mais presentes; dentro dessas, a posição de câmera que mais se destaca é a de *contra-plongée*, que é usada para valorizar o personagem, deixando assim, explícita a ironia entre a letra da música com a posição da câmera, pois o personagem se desculpa por ser negro ao mesmo tempo que se encontra em um enquadramento de empoderamento do personagem.

1 O dia vinte de novembro como data negra foi lançada nacionalmente em 1971 pelo grupo Palmares, de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, entretanto, somente em 10 de novembro de 2011 foi instituído oficialmente pela Lei nº 12.519.

2 <https://www.youtube.com/watch?v=qAN5iq3el4Y>

3 Criada em 2008 na cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro das Laranjeiras. O selo, durante sua história, foi responsável pela produção de discos de nomes importantes do rap nacional tais como Filipe Ret, Daniel Shadow, Cartel Mc's e Ramonzin

4 Estúdio musical, liderado por Uriel Calomeni, que atua no ramo audiovisual, mas também na produção musical, na produção de eventos, na produção cultural e no gerenciamento artístico.

Figura 1 - Cenas iniciais de “Desculpa por ser negro”



Fonte: Youtube, Canal Tudubom Records. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qAN5iq3el4Y>. Acesso em 14 jul. 2024.

As imagens de arquivo somem, e nosso personagem aparece acordando na atualidade. A música inicia com os dizeres “2018 e nada mudou”. Vemos então que o personagem está no Sítio arqueológico do Cais do Valongo, localizado na cidade do Rio de Janeiro. A escolha deste local já nos chama a atenção, pois, por volta de 1779, o então Marquês do Lavradio indicou ao seu sucessor a transferência do mercado de escravos, que funcionava à Rua Direita, a principal da cidade então, para um local periférico, na região do Valongo, uma vez que o comércio de escravizados trazia constrangimento e medo às elites, sendo portanto necessário remanejá-los para um local de menor exposição e visibilidade, onde não constituíssem uma ameaça nem provocassem tanto desconforto.

Os primeiros documentos que apontam o funcionamento do Cais do Valongo são de 1811. A partir dessa data, o fluxo de entrada de africanos pelo Valongo só diminuiria em 1831, com a proclamação da lei de 07 de novembro de 1831, que declarava livres todos os africanos que entrassem no país a partir daquela data e decretava severas punições para os traficantes.

Nos anos que se seguiram à desativação do mercado de escravizados, o Cais do Valongo continuou funcionando normalmente, voltado para o fluxo de pessoas e mercadorias até 1843. Neste ano, por determinação de D. Pedro II, ele foi aterrado e sobre o mesmo foi construído um novo cais para receber a princesa do Reino das Duas Sicílias, Teresa Cristina Maria de Bourbon, que chegava então ao Brasil para seu casamento com o imperador. O Cais do Valongo foi rebatizado como Cais da Imperatriz. Após o desembarque da princesa das Duas Sicílias, e ao longo do século XIX, o cais ainda serviu como ponto de atracação por ao menos mais seis décadas, até ser aterrado para a construção do porto do Rio de Janeiro, no início do século XX, em 1911.

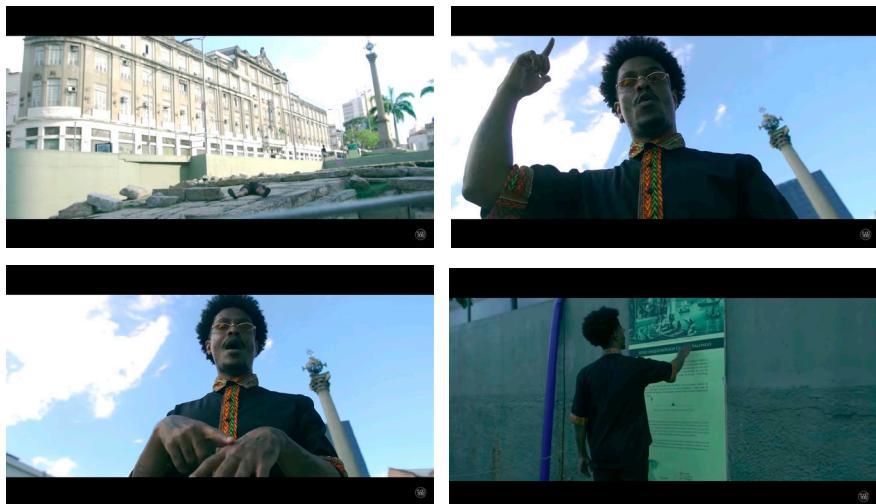
A escolha deste local não é aleatória. É como se o artista estivesse fazendo com as imagens de arquivo e as da atualidade o mesmo que fizeram com o Cais do Valongo, desenterrando essa história sobre os negros que durante toda a construção do nosso país tentaram esconder.

Segundo a historiadora Mônica Lima (2018), a história do Cais “Trata-se de uma história de silenciamentos. Ao longo do tempo, o Cais do Valongo foi submetido a um processo de enterramento material e simbólico”. A antropóloga Tania Andrade Lima colabora com essa ideia trazendo que:

A cuidadosa tentativa dos segmentos dominantes da sociedade escravista de apagar o passado tenebroso e sombrio do Valongo e de relegar seus horrores ao esquecimento definitivo, soterrando-o e substituindo-o pelo Cais da Imperatriz, foi até recentemente bem-sucedida. Contudo, nós acreditamos e investimos na possibilidade de trazê-lo de volta. O passado do Valongo, supostamente apagado e, nessa condição, condenado a uma perpetuidade congelada, irrompeu com força de dentro da terra e, pulsante, está mostrando seu vigor (LIMA, 2013, p. 188).

Cada cena que aparece do passado é como um resgate feito pelo artista sobre os aspectos raciais da sociedade em que vivemos. Ele escancara o que não queremos ver e escancara a nossa responsabilidade sobre o que aconteceu e tem acontecido.

Figura 2 - Cenas de “Desculpa por ser negro”



Fonte: Youtube, Canal Tudubom Records. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qAN5iq3el4Y>. Acesso em 14 jul. 2024.

Nosso personagem continua a andar pelas ruas do Rio de Janeiro de 2018. Os cortes de cena entre imagens de arquivo e atualidade continuam; em um dos cortes, vemos cenas de escravizados pegando cana-de-açúcar, outro varrendo a casa, outra trabalhando no pilão enquanto a letra diz “Me desculpe por desde o início meu povo ter sido humilhado / Medescul-

pe por todas as regras terem nos limitado desde o passado / Me desculpe por minhagente ser chamada de vagabundo, favelado / A culpa é nossa de viver na fossa, tá semprefodido, desempregado". Nesse ponto do clipe vemos a forma como o artista se utiliza mais uma vez da ironia entre as cenas que constatam o trabalho realizado pelos negros e os dizeres de "desculpa" por estar, por exemplo, desempregado.

De acordo com Abdias, os negros foram a base do sistema imperialista implantado no Brasil:

O papel do negro escravo foi decisivo para o começo da história econômica de um país, fundado, como era o Brasil, sob o signo do parasitismo imperialista. Sem o escravo, a estrutura econômica do país jamais teria existido. O africano escravizado construiu as fundações da nova sociedade com a flexão e a quebra da sua espinha dorsal, quando ao mesmo tempo seu trabalho significava a própria espinha dorsal daquela colônia. Ele plantou, alimentou e colheu a riqueza material do país para o desfrute exclusivo da aristocracia branca (NASCIMENTO, 1978, p. 59).

Entretanto, após a abolição, foram largados à própria sorte, não sendo integrados à sociedade nem ao sistema capitalista, sendo suas consequências observadas até a atualidade. Segundo os dados da Pesquisa Nacional Por Amostra de Domicílios (Pnad), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2019, o salário médio de trabalhadores negros foi 45% menor do que o dos brancos, e da mulher negra chegou a ser a 70% menor do que das mulheres brancas. Ainda de acordo com o Instituto Locomotiva, o grau de descolaridade não modifica a lacuna existente entre a remuneração de negros e brancos, sendo que o salário médio de homens não negros com ensino superior em 2019 ficou em R\$ 7.033,00, enquanto o dos negros ficou em R\$ 4.834,00, uma diferença de 31% a menos. Já as mulheres negras com formação superior receberam no ano passado salário médio de R\$3.712,00 contra R\$4.760,00 das mulheres brancas.

O artista escancara assim que um dos imaginários sobre o negro como o sujeito que não quer trabalhar é na verdade falseado pela ausência de oportunidade dada a eles, por exemplo, na obtenção de vagas no mercado de trabalho.

Figura 3 - Cenas de “Desculpa por ser negro”



Fonte: Youtube, Canal Tudubom Records. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qAN5iq3el4Y>. Acesso em 14 jul. 2024.

Na continuação de suas andanças, nosso personagem encontra uma fazenda, na qual entra. Descobrimos então que o nome do local é “Fazenda Santana do Turvo”, localizada em Barra Mansa, no Rio de Janeiro. Natural de São Tiago de Amorim, Portugal, Manoel Gomes de Carvalho, tenente-coronel do Corpo de Cavalaria das Milícias, veio para o Brasil com 13 anos de idade para ser criado por parentes. Obteve da Coroa Portuguesa uma sesmaria de terras localizadas às margens do Ribeirão do Turvo; nessas terras fundou duas importantes fazendas, Santana do Turvo e Criciúma, que em pouco tempo tornaram-se grandes produtoras de café. Santana, que teria sido construída por volta de 1826, chegou a possuir cerca de 250 escravizados e uma produção anual de 180 mil arrobas.

Dentro da casa localizada nessa fazenda, um homem branco vê nosso personagem de longe e faz uma ligação, em seguida chega a polícia, o destino do nosso personagem é então revelado, corre e é perseguido, jogado no chão e preso da mesma forma como seu ancestral; enquanto isso acontece, ouvimos um discurso de Marielle Francisco da Silva ou, simplesmente, Marielle Franco.

Nascida em 27 de julho de 1979, no Rio de Janeiro, Marielle era uma mulher, negra, mãe, favelada, socióloga formada pela PUC-Rio e mestra em Administração Pública pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi a quinta vereadora mais votada do Rio de Janeiro, nas eleições de 2016, pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL). Em sua carreira política, as questões do feminismo, da luta contra o racismo, bem como a defesa dos direitos humanos nas favelas do país foram ponto central.

Na noite de 14 de março de 2018, Marielle voltava de um evento em que palestrou sobre negritude, representatividade e feminismo, na região do Estácio, bairro central do Rio de Janeiro, quando o carro em que estava foi alvejado por treze disparos de uma metralhadora 9 mm que atingiram e executaram ela e Anderson Pedro Gomes, motorista do veículo.

A escolha da câmera em *plongée* e os cortes entre as temporalidades que nosso personagem se encontra nesse momento final chama a atenção, pois, dessa forma, o artista demonstra o quanto a história se repete e o quanto as elites continuam a executar os corpos negros que decidem não se colocar na posição de dominados.

Figura 4 - Cenas de “Desculpa por ser negro”



Fonte: Youtube, Canal Tudubom Records. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qAN5iq3el4Y>. Acesso em 14 jul. 2024.

Considerações Finais

Na contramão das obras que utilizam o recurso de voltar ao passado, aqui nosso personagem acorda no futuro, e, ao tentar entender onde está, percebe que certas situações sociais permanecem muito próximas do tempo do qual ele fugiu. Seu povo, sistematicamente escravizado no sistema colonial europeu, segue sofrendo no sistema capitalista com a negação de seus direitos básicos que fomentam as desigualdades, culminando em condições sub-humanas de sobrevivências. Além da desvalorização de suas epistemologias, não os reconhecendo como sujeitos históricos do processo de construção do conhecimento. A mudança com que o personagem na atualidade se depara só

pode ocorrer através do entendimento do passado. Desse modo, a escolha da data, a escolha dos locais, dialoga de forma precisa com as cenas do clipe no intuito do resgate dessa história, desse ser que constantemente se tentou ora apagar, ora encobrir da História oficial do Brasil, construindo sobre a realidade brasileira um mito de democracia racial e um imaginário social do negro.

No passado, os negros que fugiam do destino decidido pelos brancos de serem escravizados eram perseguidos e executados, no presente o mesmo continua a ocorrer como inteligentemente o autor mostra através do caso da Marielle Franco. Marielle, mulher negra e periférica, adentrou a política como forma de buscar mudanças, mudanças essas incômodas para os que se beneficiam da estrutura social existente e por não ser silenciada de forma epistêmica e ideológica foi brutalmente assassinada.

Nos deparamos então com um questionamento pertinente. Jota Júnior, ao constituir as cenas de escravizado, da fuga, no entorno dos negros na pobreza ao longo de sua produção audiovisual não perpetua a imagem que se tem do negro? Na verdade, esse resgate da sua origem no continente americano é o primeiro passo para a possibilidade de novas imagens sobre o negro e do que o filósofo C. Béthune (2003 apud Dias, 2013) chama de “telescopia histórica”, de que ao tornar próximo o passado distante por meio de uma expressão estética, *o hip-hop* transfigura-se em um dos caminhos para ressignificar a cultura, a identidade, enfim história do ser humano enquanto sujeito histórico.

Dessa forma, Jota Júnior abre a possibilidade de se construir uma nova narrativa a partir de um novo ponto de vista que empodera a identidade afro-descendente e recupera o orgulho que a história furtou dos negros, agregando-lhes novas cores, movimentos, ritmos, cenários e demais signos que configuram uma visão positiva e bem mais orgulhosa da negritude.

Referências

BRASIL, IBGE. *Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil*. Fonte: IBGE. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf> Acesso em 09 ago. 2024.

DIAS, Cristiane Correia. *A Telescopia Histórica do Break: no ritmo das ruas*. Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2013.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LIMA, Mônica. (2018). “História, patrimônio e memória sensível: o Cais do Valongo no Rio de Janeiro”. *Outros Tempos: Pesquisa Em Foco - História*, [S. l.], v.

- 15, n. 26, p. 98–111, 2018. Disponível em:<https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outrouma/article/view/657>. Acesso em 09 ago. 2024.
- LIMA, Tania Andrade. (2013). “Arqueologia como ação sociopolítica: o caso do Cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX”. *Vestígios - Revista Latino-Americana De Arqueologia Histórica*, [S. I.], v. 7, n. 1, p. 179–207, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/11855>. Acesso em 09 ago. 2024.
- LIMA, Tania Andrade, SENE, Glaucia Malerba e SOUZA, Marcos André Torres de. “Em busca do Cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX”. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. 2016, v. 24, n. 1, pp. 299-391. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0111>. Acesso em 09 ago. 2024.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.
- ROSE, Tricia. *Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos*. 1^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- SANTOS, Rudi. Técnicas narrativas. *in: Manual do vídeo*. 2^a ed. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1993.
- JÚNIOR, Jota. *Desculpe por ser negro*. Youtube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qAN5iq3el4Y>. Acesso em 09 ago. 2024.

Anexo

letra da canção “Desculpe por ser negro” - Jota Júnior, com participação de Guercy

2018 e nada mudou, nada mudou...
Me desculpe por ser negro, me perdoe por ter medo
Me desculpe pela escravatura, cada sepultura, isso é coisa de preto
Por sempre ser o suspeito, pelos tiro no meu peito
Me desculpe pelo Carlo, o Wesley, pelo Beto e pelo Cleyton
Me desculpe por minha loucura de ver a viatura e sair correndo
É que onde eu vivo a morte veste farda e ela ainda anda de preto
E não gosta dos preto, eles matam os preto
Seja pobre, favelado, ou até mesmo os preto com dinheiro
Me desculpe por desde o início meu povo ter sido humilhado
Me desculpe por todas as regras terem nos limitado desde o passado
Me desculpe por minha gente ser chamada de vagabundo, favelado
A culpa é nossa de viver na fossa, tá sempre fodido, desempregado
Me desculpa por me achar feio, por zoar minha pele e cabelo
Me desculpe a mina do cabelo crespo que não conseguiu um emprego
Me desculpe por cada homem lançado ao mar de um navio negreiro
Onde cada esposa estuprada é depois espancada por um estrangeiro
Me desculpa por tentarem me tirar da minha terra à força e eu tentar fugir
Me perdoem pois quando vocês me capturaram eu sempre tento resistir
Na real tenho mais que aceitar, e jamais tentar te ferir
Tenho que apanhar calado, que eu tô errado
Ficar na moral, isso é mimimi!
Me desculpe por meus avós terem sido uns negros perdidos
Empurrados de um lado pro outro, fazendo os meus tios virarem bandidos
Me perdoem por 500 anos de negros sendo feridos
Me perdoem por não me entenderem e a Marielle Franco ter me entendido!
Me perdoem minha ausência em todas essas faculdades
Me perdoem por precisar de cotas e se a fofoca sabe que é metade
Me perdoem por ser influência, um símbolo de resistência
Me perdoe por irritar os teus, por exalar afrodescendência
Me perdoe por vacilar, hoje eu tô aqui pra assumir o meu erro
Realmente não temos do que reclamar, me desculpe por eu ser negro
Sei que é justo todo os sacrilégios e privilégios quando são suas lutas
Anos e anos vocês se formando em medicina e nós só varrendo rua!
Resistência, nós estamos acordados
E vamos seguir andando, irmão

Nós vamos seguir andando, irmão
Pode se incomodar a cada passo dado
Que os gigantes acordaram

[Em lingala: Guercy]
Toza bayindo, toza bayindo
Toza bayindo, toza bayindo
Toza bayindo de peau noire, libertés !
Toza moto moko, toza bayindo
Salut, salut !
Toza bayindo, toza bayindo
Toza bayindo, toza bayindo
Toza bayindo, toza bayindo
Toza bayindo, toza bayindo
Angola, Congo, Brasil
Toza toujours ensemble !
Salut !!
Marielle, presente!
Marielle, presente!

PLANTAR, REGAR E COLHER: A RELAÇÃO ENTRE ARTE POPULAR E DECOLONIALIDADE NO DOCUMENTÁRIO “AMARELO - É TUDO PRA ONTEM”

Eleandro Lopes Depieri

O lugar físico é o Teatro Municipal da cidade de São Paulo, marcadamente, um espaço de imposição cultural eurocentrada e de negação e privação de uma cultura dita popular. Entretanto, a viagem espacial é mais complexa, pois percorre temporalidades e espacialidades negligenciadas na história brasileira. A viagem se inicia buscando entender o lugar das pessoas negras na história brasileira, passando pelo processo de colonização, pela formação da periferia da cidade de São Paulo, a formação cultural que foi influenciada pelo movimento antirracista, até chegar no presente, no contexto de um show de rap, ritmo marginalizado, num palco tradicional da cultura brasileira. Esse é o cenário do documentário “Amarelo: é tudo pra ontem”, de Leandro Roque de Oliveira, popularmente conhecido como Emicida.

A pretensão inicial desse documentário era simplesmente mostrar os bastidores do show “Amarelo” no palco do Teatro Municipal que, por si só, já era uma grande conquista tendo em vista a relação entre o ritmo e o lugar apropriado para esse show. O rap é um ritmo musical marginalizado e considerado coisa da periferia. Com o show “Amarelo”, Emicida leva o rap para o centro, para um espaço cultural elitizado e começa a desconstruir os preconceitos a esse estilo musical. Entretanto, com a produção do documentário, Emicida deixou evidenciar que esse evento não foi simplesmente um show qualquer, mas um acontecimento histórico de grande importância para a história do Brasil, pois não só colocou o rap no centro, mas produziu uma proposta cinematográfica que busca as raízes culturais do povo brasileiro, apresentou a proposta de um novo estilo musical denominado por ele de “neosamba”, propondo, além de tudo, uma reflexão sobre o Brasil como uma nação de contradições, pois, ao mesmo tempo, apresenta-se como rica e pobre, includente e excludente. E são esses paradoxos que constituem a nossa formação cultural.

Nesse sentido, o objetivo deste texto é fazer a análise das minúcias simbólicas presentes nesse documentário propondo uma reflexão ampla a respeito da luta antirracista, buscando desconstruir o mito da democracia racial e fazer uma reflexão sobre o pressuposto de um ideal de cultura popular¹. A nossa

¹ Para além das discussões acadêmicas acerca do conceito de cultura popular, para o nosso presente estu-

pretensão é, a partir da temporalidade e espacialidade virtual produzida pelo documentário, desvendar a história da colonização escondida ou distorcida, revelando o protagonismo dos povos escravizados na luta e resistência contra a escravidão que se reflete hoje na luta antirracista.

A ideia que norteará essa empreitada é a de que o documentário “Ama-relo: é tudo pra ontem” é tanto uma arma de resistência contra a estrutura racista de nossa sociedade colonizada - e, nesse ponto, trata-se de uma produção de decolonialidade e de representatividade do homem e da mulher negros nessa sociedade excludente - como também se trata de um marco para a produção cultural do Brasil no sentido de reivindicação de espaço para o pressuposto de uma arte popular. Nesse sentido, o resgate à Semana da Arte Moderna e às raízes do samba relacionando com a proposta do novo ritmo musical tornam-se elementos importantes para a nossa análise na medida em que representam o popular reivindicando o seu espaço na cultura brasileira².

Cultura popular e colonização

É impossível tratarmos de cultura popular e não nos voltarmos para o processo de colonização do Brasil. A nossa ideia é a de que o pressuposto de uma cultura popular é instrumento de resistência às formas de dominação e exploração que foram estabelecidas historicamente pelo processo de colonização. Dessa forma, entendemos que não só o documentário analisado, mas também o show de rap realizado no palco do Teatro Municipal da cidade de São Paulo, são importantes elementos de cultura popular, pois se revelam como instrumentos de luta e resistência às formas de racismos determinados estruturalmente por nossa sociedade colonizada.

Todo processo de colonização é doloroso e violento. Mas não é doloroso e violento para todos. No caso do Brasil, por exemplo, que é objeto de nossa análise, não foi doloroso para o europeu. Este sempre esteve em posição privilegiada. Entretanto, foi muito doloroso e violento para os nativos que aqui já viviam e para os negros que para cá foram trazidos à força de seus países de origens. Dessa forma, os intrusos privilegiados sempre ocuparam posição de destaque e foram os responsáveis pela imposição cultural, desde a nossa formação linguística às nossas crenças e valores.

Essa é a ideia base que deve moldar a nossa reflexão sobre a história da colonização do Brasil e o pressuposto de uma cultura popular. A partir de

do partimos da ideia de cultura popular como cultura periférica, cultura de luta e resistência às formas de opressão e exclusão. Por isso, todas as vezes que usarmos o termo cultura popular, estaremos nos referindo ao pressuposto de um movimento de cultura que nasce na periferia, em escala global ou local, e que está isenta do pressuposto elitista de cultura.

2 A aparente dicotomia entre cultura brasileira e arte popular é aqui utilizada de forma espontânea e deliberada, pois partimos da ideia de que, levando em consideração o nosso processo de colonização, toda iniciativa de construções artísticas de iniciativa popular ou periféricas foram negligenciadas e negadas pela narrativa hegemônica da história que sempre priorizou o ponto de vista do homem branco e privilegiado.

sua posição privilegiada, a narração eurocentrada do processo de colonização sempre priorizou a narrativa hegemônica da história à luz dos valores e ideais europeus. Dessa forma, os nativos e os negros foram lançados para os escombros da História, ora sendo negligenciados por essas narrativas ora sendo apresentados como os “coitadinhos” desse processo³. Essa narração eurocentrada, é importante dizer, impõe-se como a História única e hegemônica a partir da perspectiva do homem branco privilegiado, portanto, uma História parcial que narra apenas a versão dos bem favorecidos.

No que diz respeito à questão da cultura, essa narração hegemônica da História, priorizando apenas a versão dos favorecidos, determina como cultura apenas aquilo que fora trazido da Europa. Assim, religião verdadeira é só o cristianismo, as religiões nativas e as religiões de matrizes africanas são consideradas heresias, exceto aquilo que é apropriado dessas religiões pelo cristianismo. Em dança, música e literatura, da mesma forma só são considerados elementos verdadeiramente cultuais os que têm origem na representação branca europeizada. Nesse sentido, o que não é importado do continente europeu não é cultura.

Nessa linha de raciocínio colonizado, expressões de cultura popular se restringem a reproduções daquilo que é estabelecido pelas elites colonizadoras. Em outras palavras, de acordo com o pensamento colonizado imperante, o que vem das periferias ou das camadas desprivilegiadas da sociedade não pode ser considerado elementos de cultura⁴. Assim, seguindo essa lógica de pensamento colonizado, manifestações culturais ou sociais que fogem do padrão europeu são consideradas manifestações de rebeldia ou desobediência aos padrões estruturais estabelecidos.

É nesse contexto de sociedade e de pensamento colonizados que se faz necessário o surgimento do “intelectual colonizado”, expressão de Fanon presente no seu livro *Os condenados da Terra*. Esse intelectual colonizado, segundo o autor em questão, é aquele que vive o seu passado, buscando compreender e construir o seu presente para propor o pressuposto de uma cultura genuinamente nacional. Em outras palavras, o intelectual colonizado é aquele em que o passado não é motivo de vergonha e o presente é emaranhado de contradições, pois ainda a opressão e violência para com seu povo são infelizmente uma realidade. A respeito do intelectual colonizado, Fanon escreve:

Inconscientemente talvez os intelectuais colonizados não podendo enamorar-se da história atual de seu povo oprimido, não podendo admirar sua pre-

3 Em tese, entendemos que na narração branca da História sobre o processo de colonização, o branco ou negligenciou a presença do negro ou o apresentou a partir de uma perspectiva vitimista desse processo, ou seja, nessas narrativas o negro nunca foi protagonista, sempre fora lançado para os escombros da História.

4 Exceto se fora apropriado pelas elites. Um exemplo disso é o Carnaval. A base dessa festa é o samba. Por muito tempo, esse ritmo musical não foi aceito e sofreu perseguições. Só passou a ser considerado elemento importante da cultura brasileira quando foi apropriado pelas elites e, assim, construíram-se festivais, desfiles e toda forma de manifestação artísticas tendo por base esse ritmo periférico.

sente barbárie, deliberaram em ir mais longe, mais fundo, e foi com alegria excepcional que descobriram que o passado não era de vergonha, mas de dignidade, de glória e de solenidade (FANON, 1997, p. 14).

Levando em consideração essa perspectiva de intelectual colonizado apresentada pelo pensador martinicano, podemos dizer que Emicida exerceu esse papel na ocasião dessa produção cinematográfica, pois o documentário se apresenta como um resgate do passado para se entender e transformar o presente. Numa linguagem poética, “Amarelo” faz uma viagem às raízes históricas narrando a história a partir da perspectiva dos esquecidos e negligenciados pela narração hegemônica da colonização realizada pela branquitude. A representação do negro como vítima ou como esquecido, no documentário analisado, ganha traços de luta e resistência, pois a ênfase está no protagonismo negro na construção da história do Brasil e na construção de sua própria história.

No decorrer do documentário encontramos elementos que comprovam essa nossa afirmação. Logo em sua abertura, o narrador, que se confunde com o próprio autor, sucintamente resgata a história da marginalização do negro na sociedade brasileira, relacionando essa história de exclusão com o surgimento das periferias e com o surgimento do rap como elemento cultural de resistência e de emancipação do negro na sociedade. Esse resgate realizado por Emicida é uma narrativa decolonizadora de uma História marcada pela violência da colonização branca. O autor ressalta nessa narrativa que o país, tido como o país da democracia racial, foi o último país do mundo a abolir a escravidão. E esse fato teve consequências drásticas na formação social do Brasil. O negro foi escondido na História. Teve sua história negada, mesmo ele sendo o elemento central do processo produtivo da então colônia. A riqueza produzida aqui é em grande parte produzida por mãos negras, e esse fato é negligenciado por essa história colonizadora. O negro foi lançado para a periferia da História e das grandes cidades. E as suas manifestações artísticas foram esquecidas e negadas. Nesse sentido, o que vem da periferia não pode ser considerado cultura, daí a resistência de aceitação ao rap como elemento cultural, pois esse ritmo, assim como o samba, que sofreu a mesma resistência por ter vindo da periferia, é pejorativo e de forma racializada considerado “coisa de preto”.

A narrativa presente no documentário retrata uma outra perspectiva dessa situação. Ao mesmo tempo em que mostra a força da colonização no processo de exclusão das pessoas negras, resgata a força da resistência a essa modalidade de violência e, acima de tudo, potencializa uma resistência às formas de racismo existentes nos dias de hoje, apresentando a arte periférica, aqui representada pelo Samba e pelo Rap, como instrumentos de emancipação.

Nesse sentido, o resgate à história do Samba presente nesse documentário é mais um desses elementos que comprovam a nossa ideia de Emicida

como intelectual colonizado, ou seja, um intelectual comprometido em narrar a História à luz dos menos favorecidos. Relacionando a história do Samba à história do rap, o documentário “Amarelo” resgata personagens importantes da história antirracista e pessoas que lutaram para levar uma cultura genuinamente brasileira para o mundo.

Nessa direção de interpretação, o autor apresenta um novo ritmo musical. Misturando Samba, Samba-Rock e Rap, Emicida chamou esse novo ritmo de “neosamba”⁵. Mais do que um simples neologismo, o neosamba é um conceito de cultura popular. Mais do que um conceito é uma prática de decolonialidade. O autor propõe com o neosamba uma reflexão profunda sobre as raízes do pressuposto de uma cultura genuinamente popular. Em termos técnicos, não temos domínio para dizer em que o ritmo do neosamba difere do samba, do samba-rock e do rap. Mas, analisando as canções apresentadas no documentário, de cara percebemos uma mistura de sons e batidas, além da presença da rima, característica essencial do rap. O importante é destacar que as canções lançadas nesse show no palco do Teatro Municipal são canções de resistências às formas excludentes de manifestações culturais e priorizam o resgate do pressuposto de arte popular entendida como arte periférica.

Talvez o ponto alto dessa caracterização de Emicida como intelectual colonizado seja quando vemos o autor destacar a importância de três movimentos importantes da cultura brasileira e relacioná-los entre si: a Semana da Arte Moderna, o surgimento do samba e o surgimento do rap. Num movimento dialético e histórico, o autor faz uma viagem por tempos e espaços para justificar a ideia de que esses três movimentos se assemelham pelo fato de serem tentativas de implantação de propostas de cultura popular. Além disso, outro ponto em comum entre esses movimentos é que os três são movimentos culturais periféricos e com pessoas negras como protagonistas, cada um à sua maneira. A Semana de Arte de 1922 se coloca como arte periférica, segundo o autor, porque reivindicava uma independência da arte brasileira em relação à influência europeia, reivindicava uma arte genuinamente brasileira e tendo Mário de Andrade, um negro, como um dos protagonistas⁶. O samba e o rap apresentam-se como artes periféricas porque foram movimentos artísticos

5 A nossa pretensão aqui não é fazer uma análise técnica dessa proposta do Emicida, até porque nos falta conhecimento musical para exercer tal tarefa. O que propomos é, a partir da iniciativa do autor de apresentar um novo ritmo musical, relacionar essa proposta ao pressuposto de cultura popular e ao pressuposto de uma arte genuinamente brasileira que englobe outros ritmos musicais historicamente marcados por serem ritmos musicais periféricos.

6 No sentido teórico dos termos, no caso da Semana de Arte Moderna, pode ser considerado um movimento de arte periférica no sentido de, política e socialmente, o Brasil ser considerado um país subdesenvolvido ou, em expressão mais recente, um país em desenvolvimento. Dessa forma, a reivindicação desse movimento pelo estabelecimento de uma arte total e genuinamente local em detrimento da influência europeia leva-nos à ideia de que essa arte nada mais é do que arte periférica, pois, levando em consideração o pressuposto que estamos defendendo de que arte popular é arte periférica e, por sua vez, é arte de resistência, o Movimento de 1922 é, nesse sentido, um importante movimento artístico de resistência à imposição cultural europeia e, portanto, é sim arte periférica.

que surgiram nos morros das metrópoles e com negros como protagonistas. Outra coisa em comum a esses três movimentos foi a resistência que eles sofreram para serem aceitos como arte legítima perante a sociedade. Cada um ao seu modo e de uma forma específica sofreu perseguição das camadas conservadoras da sociedade.

Todo esse tempo e espaço percorridos por Emicida revelam a outra face da História. A face escondida e negada pela História hegemônica. O Brasil é, de fato, uma nação não porque os europeus trouxeram a civilização, como muitos pensam⁷, mas pelo fato da diversidade negada, pela presença dos nativos e dos negros e a resistência desses povos perante as situações de exclusões e violências. E, diante disso, o documentário se torna um importante elemento de decolonialidade, pois busca resgatar o protagonismo negro nesse processo de formação da nação brasileira.

Para Fanon (1997, p. 181), “para garantir a salvação, para escapar à supremacia branca, o colonizado sente a necessidade de regressar às raízes ignoradas”, doa a quem doer. Emicida, com sua narrativa poética, faz esse movimento. Resgata as raízes ignoradas de três movimentos culturais importantes da história do Brasil e propõe um debate amplo sobre o combate às formas de racismos e violências exclucentes na sociedade. E esse debate se apresenta como um importante instrumento construtor de uma verdadeira proposta de cultura popular resistente a essas formas de violências que tanto machucaram e machucam os negligenciados e esquecidos pela História hegemônica.

Plantar, Regar e Colher: decolonialidade e luta antirracista no documentário “Amarelo”

O percurso traçado pelo documentário nos leva a uma reflexão profunda sobre a relação entre o pressuposto de uma cultura popular e o racismo que se revela estruturante em nossa sociedade. Emicida, autor e ator desse processo, um negro da periferia de São Paulo, conseguiu sua emancipação econômica e social com a sua arte, cavando o seu espaço numa sociedade conservadora que coloca os negros nos escombros da História. Qual a importância de se ter um negro como protagonista e como autor de uma proposta cinematográfica?

Não existe uma arte neutra. Assim, toda manifestação artística segue uma ideologia política. Nesse sentido, Shohat escreve:

A questão, portanto, não é a fidelidade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. Se em um determinado nível um filme se constitui através de uma prática mimética, ele também é discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados. Não basta dizer que a arte implica cons-

⁷ Pela narrativa hegemônica, o Brasil só se tornou civilizado pela presença colonizadora dos europeus. Uma tremenda distorção da História que só prioriza a versão dos bem favorecidos.

trução. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes (SHOHAT, 2006, p. 265).

Nessa linha de raciocínio, podemos dizer que a ideia de uma arte autônoma sem influência ideológica é uma ideia ingênua, pois o ato criador da prática artística é um ato criador ideológico e político. Dessa forma, tanto para quem produz a arte do cinema como para quem recebe, ou seja, o espectador, portanto, tanto a ação passiva como a ativa desse processo, são ações determinadas e imbuídas de pressupostos ideológicos, ou seja, tanto quem produz como quem está na condição de espectador são movidos e motivados por ideologias.

Essa constatação tem uma implicação prática na produção de cinema no que se refere à representação das pessoas negras. No cinema norte-americano, por exemplo, mesmos filmes produzidos com temáticas referentes ao povo negro, o protagonista, na maior parte das vezes, sempre é branco. Os personagens negros, em sua grande maioria, são representados por personagens cômicos ou com comportamentos sociais questionáveis.

A realidade do cinema brasileiro não é muito diferente da realidade americana. O cinema nacional, mesmo com o Cinema Novo, uma proposta de cinema engajado e focado numa cultura popular, sempre cometeu equívocos quando o assunto é o tema da colonização. No filme “O leão de sete cabeças”, por exemplo, Glauber Rocha comete um equívoco linguístico de confusão das línguas dos colonizadores dominantes sugerindo uma homologia entre as formas imperiais de colonização, o que, consequentemente, também distorce as formas de resistências a essas práticas colonizadoras. Sobre esse equívoco de Rocha, Shohat escreve:

Glauber Rocha, deliberadamente confundiu representações linguísticas e dramáticas em *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970), cujo título já subverte o posicionamento linguístico do espectador ao misturar cinco das línguas dos colonizadores da África. A fábula brechtiniana de Glauber dá vida a figuras emblemáticas que representam as nações colonizadoras, sugerindo homologias imperiais entre elas ao fazer com que um ator com sotaque italiano faça o papel de um americano, um francês faça o papel de um alemão e assim por diante (SHOHAT, 2006, p. 280).

Em estudo recente realizado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa do IESP-UERJ sobre a questão da diversidade do cinema brasileiro, vimos escancarar o que podemos chamar de abismo das desigualdades de gênero e raça na produção cinematográfica do país. Negros e mulheres, mesmo sendo numericamente a maioria da sociedade brasileira, são a minoria na produção de cinema. A respeito desse assunto, Candido afirma:

Durante duas décadas de produção audiovisual, mais especificamente entre 1995 e 2018, não ocorreram transformações substantivas nas hierarquias de poder: homens brancos lideraram em todos os cenários as funções de direção e roteiro. Mulheres brancas, por sua vez, oscilaram em participação, alcançando uma inserção minoritária nessas atividades, mas ainda assim bem melhor que a de homens negros e, sobretudo, a de mulheres negras, totalmente ausentes (CANDIDO, 2021, p. 1).

Essa situação tem, pelo menos, duas implicações práticas que se complementam. O fato de, na produção cinematográfica, termos pouco espaço ocupado por pessoas negras, temos como consequência a questão da representação e reconhecimento dos negros em relação aos filmes de modo geral e, mesmo em relação aos filmes com temáticas sobre as pessoas negras. A outra implicação é uma consequência desta. O pouco espaço para autores e diretores negros na produção cinematográfica, gerando o problema da representação e do reconhecimento, acaba perpetuando a ideologia dominante conservadora e excludente, fortalecendo, com isso, as narrativas históricas parciais e excludentes, contribuindo, assim, para alimentar ainda mais o racismo no Brasil que já é estrutural.

Esse fenômeno cria um tipo de distopia construtora de um real⁸. A aparente contradição dessa afirmação se desfaz na medida em que a contextualizamos. O que queremos dizer com isso é que o cinema, como qualquer arte, não se reduz à realidade em si. As narrativas cinematográficas, por mais que ancoradas na realidade, tendo em vista que são práticas políticas e ideológicas, refletem determinadas perspectivas, por isso, são tipos de distopia. Entretanto, são distopias construtoras de realidade, na medida em que, determinando perspectivas ideológicas e políticas de seus autores, impõem aos espectadores valores e crenças que podem ou não ser aceitos por quem está na posição passiva de espectador. Nesse sentido, filme e representações cinematográficas conservadoras e racistas podem alimentar o racismo e o conservadorismo da sociedade da mesma forma em que representações cinematográficas progressistas e decoloniais podem alimentar a resistência a essas práticas racistas e excludentes.

É levando em consideração esses aspectos que podemos afirmar que o documentário “Amarelo”, além de ser rico de elementos da cultura brasileira, é ideologicamente um importante instrumento para desconstruirmos uma perspectiva de história hegemônica que sempre negligenciou o negro ou que o tratou numa perspectiva vitimista que distorce ou esconde todos os

⁸ Não querendo aprofundar na discussão teórica que envolve a relação arte e realidade, o que propomos nessa discussão com a apresentação desse conceito é a ideia de que arte e realidade se relacionam de forma dialética. Nesse sentido, a arte tem como base o real e este também, de certa maneira, sofre influência das manifestações artísticas. Assim, seguindo a linha de raciocínio que estamos defendendo no texto, uma arte conservadora e excludente, predominante na História do Brasil, contribui para a perpetuação de uma sociedade predominantemente violenta e opressora. Da mesma forma, uma arte popular e progressista fomenta relações emancipatórias na sociedade.

pressupostos de resistência ou lutas às formas de exploração e segregação racial, pois, além de tratar criticamente sobre a temática proposta, autor e diretor, é um homem negro que tem sua origem na periferia e, além disso, é um artista propagador de um elemento de cultura periférica ou popular: o rap. Esse fato não é menos importante do que a presença do rap no palco do Teatro Municipal. Ter um autor e diretor negro e, ainda, um autor e diretor artista de um elemento de cultura popular faz do documentário uma importante arma de resistência ao racismo estrutural da sociedade brasileira.

O fato do pouco espaço ocupado por negros na produção de cinema no Brasil só escancara ainda mais o mito da democracia racial. Filmes produzidos e dirigidos por brancos, como já tratado, tendem a reproduzir a ideologia dominante e a narrativa parcial da história hegemônica. Nesse sentido, valores de igualdade, meritocracia e esforço individual como pressuposto para o sucesso são presenças constantes em narrativas cinematográficas, mesmo quando a temática dessas narrativas são temas referentes à negritude. Entretanto, o documentário “Amarelo” foge dessa lógica, pois ele é produzido e dirigido por um homem negro da periferia e, dessa forma, torna-se um elemento de decolonialidade, pois busca resgatar o protagonismo das pessoas negras na História do Brasil e combater as formas atuais de racismo que se revestem no mito da democracia racial⁹.

Levando em consideração essa função de decolonialidade, o filme é dividido em três partes: plantar, regar e colher. Como já afirmamos acima, há uma estreita relação entre o pressuposto de cultura popular e a luta antirracista. Assim, o autor destaca que a identidade de um Brasil-nação está intrinsecamente relacionada ao pressuposto de luta e resistências às formas de opressão e violência. Nesse sentido, nessa primeira parte, denominada por ele de “plantar”, Emicida destaca personagens e movimentos históricos que marcaram a história da luta e da resistência, dando uma ênfase para os movimentos culturais que reivindicavam o espaço para a cultura popular. Segundo o autor, esses movimentos e personagens são a base da versão histórica que se contrapõe à história hegemônica e buscam resgatar uma História do Brasil esquecida ou negligenciada pela narrativa branca. Na segunda parte, denominada pelo autor de “regar”, Emicida destaca movimentos e personagens que ampliaram esse movimento de luta e resistência estabelecido desde os primórdios de nossa colonização. Trata do samba, do rap, do movimento feminista negro, destacando a importância de Lélia Gonzalez como grande intelectual e ativista brasileira. O regar pressupõe, segundo o autor, a necessidade de consciência de que a luta

9 Em nossa concepção, a própria afirmação da dita democracia racial é uma forma violenta de racismo, pois os defensores desse mito a utilizam como arma para esconder as formas de violências e racismos imperantes na sociedade. Dizer que todos somos iguais e que temos as mesmas condições é ignorar o nosso processo de colonização e negligenciar a história de privação do povo negro. Mas é também negar a resistência desse povo a essas formas de violências. Democracia racial não é simplesmente um mito, é também uma forma violenta de racismo.

é constante e que deve ser alimentada por perspectivas e práticas decoloniais. Por fim, o “colher”, a última parte do documentário. Nesse ponto, Emicida reconhece que o show de rap no palco tradicional do Teatro Municipal de São Paulo, com uma plateia majoritariamente de negros e de pessoas da periferia só foi possível por conta do plantar e do regar, ou seja, só foi possível por conta da luta que o antecedeu. Assim, no colher é o momento de reconhecer que as conquistas de hoje, mesmo pequenas, são vitórias que estão enraizadas no passado, na vida e no sangue daqueles que se doaram para a resistência às formas de racismos imperantes na sociedade brasileira desde os primórdios da colonização. Talvez um ponto alto dessa parte do documentário seja o destaque que o autor dá ao fato de unificação das lutas. A luta antirracista, por exemplo, não pode se contrapor à luta pelas questões de gênero, não pode se contrapor à luta contra a desigualdade social. Nesse sentido, Emicida se preocupou em colocar no palco e na plateia personagens de diferentes camadas sociais. Tivemos a participação de mulheres brancas, mulheres negras, homens brancos, homens negros, pastores, gays, transexuais, travestis, enfim, foi um show da diversidade e para a diversidade, por isso foi um marco na história da cultura brasileira.

Considerações Finais

Nessa altura de nossa análise queremos destacar dois pontos importantes dessa nossa empreitada. Primeiro, o documentário “Amarelo: é tudo pra ontem” é um marco na história do cinema e da cultura brasileira. É um marco porque é um dos poucos filmes nacionais produzidos e dirigidos por um negro e sem a influência de uma grande produtora¹⁰. Nesse sentido, além das questões técnicas de produção e edição, o presente documentário apresenta-se como uma arma ideológica e política de resistência às formas ideológicas e políticas conservadoras que sempre imperaram na sociedade brasileira e também na produção cinematográfica do país. Por outro lado, é um marco na produção cultural do país porque reivindica um espaço para um pressuposto de cultura popular, espaço este que sempre fora negado e negligenciado. E, nesse ponto, é importante destacar que a negação a um espaço para a cultura popular, aqui entendida como cultura das periferias, é proposital, pois a arte periférica é arma, é resistência às formas de dominação e exploração raciais e sociais que sempre dominaram a sociedade brasileira.

Em segundo lugar, diante dessas considerações, é importante salientarmos a rica contribuição do “Amarelo” na luta antirracista e nas lutas contra as opressões imperantes na sociedade brasileira conservadora. O fato de vermos a presença do Pastor Henrique Viera com uma participação especial no documentário faz-nos pensar na necessidade de continuarmos lutando pela tão

10 O filme é uma produção da própria produtora do Emicida, o Laboratório Fantasma.

sonhada tolerância religiosa. A presença de Fernanda Montenegro leva-nos à reflexão sobre a necessidade de continuarmos lutando contra o machismo e sexismos imperantes. E, por fim, Pablo Vittar e Maju, participação especial na canção “Amarelo”, faixa principal do álbum, é um “tapa na cara” no conservadorismo brasileiro. A fala “permitam que eu fale, não as minhas cicatrizes”, na voz de Pablo Vittar, é o grito da liberdade dos dias de hoje. Todos marginalizados e excluídos devem se sentir abraçados por essa luta, pois a principal mensagem desse importante documentário é que a luta e resistência contra as formas de exclusão não podem ser reduzidas a lutas individuais, todo processo de resistência a qualquer forma de opressão só faz sentido quando se é luta coletiva e solidária. Por isso, mais do que nunca, levando em consideração o conceito de intelectual colonizado apresentado por Fanon, levando em consideração a produção desse importante documentário, Emicida se apresenta como um grande intelectual, um intelectual colonizado, preocupado em decolonizar o pensamento e ação da sociedade brasileira marcada pelo conservadorismo e pela supremacia branca. A luta é árdua e contínua, mas desistir jamais.

Referências

- ANTONACI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. São Paulo: Educ, 2016.
- CANDIDO, Marcia Rangel. “O que sabemos sobre a diversidade no cinema brasileiro”. *Jornal Nexo*, São Paulo, 19 de maio de 2021. Nexo Políticas Públicas, p. 1-4.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1997.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- MBEMBE, Achille. “Necropolítica”. Arte&Ensaio. *Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. N. 32, Rio de Janeiro, 2016, p. 123-150.
- MBEMBE, Achille. *A crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- OLIVEIRA, Francisco. “O Estado e a exceção: ou o Estado de exceção”. *Revista Brasileira de estudos urbanos e regionais*. N. 01. Rio de Janeiro, p. 09-14.
- PITTA, Fábio Teixeira; MARIANA, Fernando Bomfim; BRUNO; Lúcia Emilia N. B.; SILVA, Rodrigo Rosa da. (Orgs). *Terrorismo de Estado, Direitos Humanos e Movimentos Sociais*. São Paulo: Editora Entremares, 2017.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

This is America, this is Brasil

Gisleide dos Santos

Necropolítica, biopoder e a violência policial

“O conceito de ‘necropolítica’, estabelecido por Achille Mbembe, não pode ser desconectado da crítica da economia política. Por mais que seja difícil para algumas pessoas aceitar, Mbembe leu ‘O Capital’. E o mais importante: ele entendeu”. Foi depois de ler essa frase de Silvio de Almeida no antigo Twiter que eu despertei minha atenção ao termo “necropolítica”, que é um conceito que foi formulado por Achille Mbembe, filósofo, historiador, teórico político e professor universitário camaronês, em ensaio de 2003 (publicado em livro no Brasil em 2018), e que está diretamente ligado ao racismo. No texto em questão, Mbembe discute os limites da soberania exercida pelo Estado na medida em que este determina quem deve viver e morrer.

No interior desses processos, tanto as mulheres quanto os homens e as crianças estão expostos às diversas opressões. Como aponta Achille Mbembe (2018), as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da civilização. Nesta forma de pensar a política, a soberania permite definir quem importa para a lógica política vigente, quem é descartável e quem não é, o direito de matar, de decidir sobre a vida.

Em diversos países no mundo os governantes se valem do biopoder (FOUCAULT, 1979).¹ Em 2020, tivemos manifestações nos Estados Unidos por causa da morte de um homem negro, George Floyd, assassinado durante o dia por um policial diante dos olhos atônitos do mundo inteiro. Infelizmente, isso não é um caso isolado; semanas antes no Brasil tivemos a morte do menino João Pedro, que foi morto dentro de casa pela polícia diante dos seus primos. A violência policial é um dos maiores indicadores de que a necropolítica está diretamente relacionada ao racismo. Não só no Brasil mas no mundo todo a violência está presente na sociedade por meio de uma lógica do Estado movida por interesses econômicos e políticos que tem como função social determinar o controle dos sujeitos, com a ideia da manutenção da ordem pública.² Desta

1 Os protestos contra a morte de Floyd repercutiram nos Estados Unidos e no mundo. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52893434>. Último acesso em: 26 set. 2024.

2 Menino de 14 anos morto dentro de casa durante ação policial no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-05-19/jovem-de-14-anos-e-morto-durante-acao-policial-no-rio-e-familia-fica-horas-sem-saber-seu-paradeiro.html>. Último acesso em: 26 set. 2024.

forma, a violência policial contra os corpos negros é legitimada pelo Estado e assistida de forma pacífica pelo mundo, que escolhe com qual caso irá se indigar e qual irá esquecer, já que para muitos a frase “vidas negras importam” é somente uma frase para usar nas redes sociais.

É a partir do racismo que se desenvolve “o poder de ditar quem deve viver e quem deve morrer”, numa política de Estado que se pauta em um exercício contínuo de letalidade (MBEMBE, 2018, p. 5). Mas essa situação não é tão nova quanto o termo necropolítica, tampouco o extermínio da população negra é assunto novo, porém a discussão em torno dessa temática tem ganhado novos contornos e importantes contribuições, como foi a de Mbembe ao elucidar a temática ampliando a discussão a partir das observações de Michel Foucault sobre governabilidade e assim criando sua própria visão em torno das crises capitalistas, amparando a investigação da lógica dos governos contemporâneos que, segundo o próprio autor, vale-se do estado de exceção como base normativa do direito de matar. O que é denominado pelo escritor como “trabalho de morte”, revelando nessa nova forma de organização uma política onde cabe ao Estado decidir sobre a vida dos sujeitos.

A criação do racismo e da ameaça negra

Mas, para entendermos como essa lógica política de determinar quais corpos são mais dignos de viver que outros, precisamos voltar um pouco o nosso olhar para o início da organização das sociedades contemporâneas para entendermos como o homem civilizado e organizado econômica e politicamente criou sua lógica de valia para classificar e separar os sujeitos em categorias de maior ou menor valor. Como elucida Sueli Carneiro (2005), essa condição contribui para a legitimação e articulação do epistemicídio presente em toda a história do Brasil, que reforça um sistema complexo de estruturação de diferentes níveis de poder e privilégios, o qual é “constituído como um instrumento operacional para a consolidação das hierarquias raciais” (CARNEIRO, 2005, p. 33).

Desde o período da escravização dos povos africanos, a ideia de coisificar e desumanizar é o motor que impulsiona e legitima a necessidade de civilizar os povos, de torná-los úteis e produtivos dentro de uma lógica da organização da sociedade ocidental; para isso, o racismo, ou seja, a criação da ideia de raça, tem um papel fundamental que é o de classificar e separar as civilizações, gerando assim um padrão de aceitável e não aceitável, tendo em vista uma ideia de modernidade que justifica invadir e deslegitimar costumes de um povo em relação ao que se julga o ideal. Sendo assim, para que esses povos fossem subjugados, criou-se a ideia de selvageria que, além de justificar a demonização de costumes, também trazia em si o pensamento de que esses indivíduos eram perigosos e que precisavam ser domesticados para que assim fosse feito o me-

Ihor uso de sua existência. Os brancos são enxergados de forma complexa: “são individualidades, são múltiplos, complexos, e assim devem ser representados [...] a branquitude é, portanto, diversa e policromática. A negritude, no entanto, padece de toda sorte de indagações” (CARNEIRO, 2011, p. 71).

O estímulo à cultura do medo e ao pensamento de que o negro é perigoso e que o relaciona à animalidade e que assim é preciso ser controlado foi sendo incorporado à ideia de modernidade, onde no mundo de civilidade e crescimento econômico não existe lugar para corpos negros, julgados como o outro, o não igual, a exceção à regra de uma sociedade de consumo, que pauta suas relações na produtividade e no direito distribuído entre os iguais e a negação de tudo o que possa causar ruptura a essa ordem. Contudo, para as civilizações, a escravização dos povos africanos se justificava na ideia de que os indivíduos não civilizados teriam a sua serventia em uma sociedade moderna como mão de obra produtiva; seriam destinados a serviços que ninguém, além dos povos incivilizados, deveria ser designado para fazer. O Negro não existe enquanto tal. É constantemente produzido. Produzir o “negro” é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor, e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento (MBEMBE, 2014, p. 40).

A verdade é que a mão de obra de negros barata e de graça para bem dizer a verdade foi responsável por sustentar a criação econômica tanto do Brasil quanto dos Estados Unidos, nem é preciso um estudo muito amplo para perceber que sem a mão de obra dos escravizados nenhuma das duas sociedades teria êxito econômico, já que ambas se valeram das plantações de café, açúcar, algodão, tabaco e soja para que sua economia fosse alavancada, é sabido que a mão de obra utilizada nessas plantações foi quase exclusiva de pessoas escravizadas trazidas à força do continente africano.

Somos a resultante de empreendimentos econômicos exógenos que visavam a saquear riquezas, explorar minas ou promover a produção de bens exportáveis, sempre com o objetivo de gerar lucros pecuniários. (RIBEIRO, 2010, p. 43-60).

O fato é que desde o período da escravização em ambos os países, Brasil e Estados Unidos, os corpos negros estiveram sob a tutela do Estado primeiro por serem escravizados e depois por serem ainda hoje considerados indivíduos de menor valor, e mesmo tendo uma imensa população de indivíduos negros nascidos nos dois países ainda não são sujeitos de direitos como os indivíduos brancos, que são vistos pelos dois países como iguais e detentores de direitos natos. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades (SANTOS, 2003, p. 53).

Essa tensão social se acentua e passa a ser observada e discutida a partir do olhar atento de indivíduos que sofrem com o preconceito na sociedade. Ou seja, a população negra que passa a frequentar espaços de disseminação do conhecimento, como universidades, sendo produtores de livros e artigos que tratam dessa temática. O assunto também passa a ser discutido por indivíduos não negros que, apesar de não sofrerem com as consequências do racismo, não se calam diante dos horrores que o Estado promove na medida em que utiliza da força e da negativa de direitos para conter corpos negros e considerados transgressores às regras de convivência e do bem-estar social. “O Negro é também nome de injúria, o símbolo do homem que enfrenta o chicote e o sofrimento num campo de batalha em que se opõem grupos e facções socioracialmente segmentadas” (MBEMBE, 2014, p. 40).

O Estado brasileiro, quando não mata, mantém a maioria de nossa população em condições de indigência material e cultural, refém do paternalismo e do assistencialismo (CARNEIRO, 2011, p. 93). Tal situação se repete tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, onde existe a ideia do inimigo interno, e o Estado se vale de estratégias de necropolítica para conter esses corpos tendo como alvo principal os corpos negros. As estratégias para conter essa população são elaboradas, sofisticadas e presentes nas diferentes instâncias dos espaços de convivência oferecidos pelo Estado ou em espaços privados; um exemplo disso é o número de jovens negros desempregados e o número de jovens negros que são mortos pela polícia por ano em ambos os países³. Um outro traço importante é o número de jovens negros que abandonam os estudos e o número de jovens negros que cursam universidades particulares e públicas no Brasil e nos Estados Unidos, sobretudo, o mais grave dessas estratégias é aceitabilidade do fazer morrer e a legitimação da ação do Estado pela sociedade que aceita e assiste com resignação o Estado determinar quem pode ou não morrer.

A arte como forma de denúncia

Um contraponto à resignação diante das ações do Estado são as denúncias que podem ser percebidas nos meios de comunicação, e que também têm sua força ampliada nas criações das músicas dos rappers tanto brasileiros quanto estadunidenses. Embora possamos hoje encontrar nos textos acadêmicos uma literatura que nos ampara nas discussões acerca deste tema, tal denúncia tem sido feita com o mesmo afincos nas letras dos rappers por muitos anos, eles têm sido responsáveis por jogar luz sobre essa dolorosa temática que hoje denominamos como necropolítica. Como há muito propunha o Mo-

3 Brasil e Estados Unidos compartilham números desproporcionais de assassinatos de negros pela polícia. https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/mundo/2020/06/14/interna_mundo,863640/brasil-e-eua-negros-correm-mais-risco-de-ser-mortos-pela-policia.shtml

vimento Negro Brasileiro, o Brasil descobre outro Brasil ao se deparar com o problema do racismo e ao tentar solucioná-lo (CARNEIRO, 2011, p. 111).

Para ampliar a discussão, tomamos aqui como objeto de observação duas músicas que escancaram a violência do Estado contra os corpos negros. Uma delas chama-se “This is America”, na qual o rapper Donald Glover, conhecido no mundo da música como Childish Gambino, faz um relato chocante da construção da sociedade estadunidense e suas violências diárias, e o que completa a construção do artista é o videoclipe homônimo que faz uma crítica à mídia e a como as questões da violência contra a população negra são tratadas de forma superficial.



Fonte: Vevo

Já no início do videoclipe vemos um homem negro sentado em uma cadeira que toca violão ao som de uma música que categoriza o contexto histórico da música negra americana, tendo seu início em gêneros como o blues, emergidos como forma de resistência e utilizados como base para diversos outros estilos, incluindo o *Rock and Roll*.



Fonte: Cartoon Network e Vevo

Em seguida, Gambino faz referência a Uncle Ruckus, da animação “The Boondocks”, integrante do bloco Adult Swin do canal Cartoon Network. O personagem antagonista é um homem negro idoso que afirma ter tido uma doen-

ça quando bebê, que o transformou de branco em negro, e considera Michael Jackson um sortudo por ter tido o oposto disso. O rapper faz a simbólica pose que representa Jim Crow, personagem do ator branco Thomas D. Rice criado em 1828, que retrata os estereótipos racistas dos Estados Unidos, principalmente dando a entender que os negros são bons apenas para a música e para a dança. Para alguns brancos (e outros que assim se supõe), parece só haver um jeito suportável de ser negro: aquele ligado ao fracasso, à vulnerabilidade, ao servilismo, à dependência e à inferioridade introjetada. Negros e negras fortes, altivos e vencedores parecem um insulto para esses brancos. Hitler nos mostrou isso diante de Jesse Owers (CARNEIRO, 2011, p. 124-125).



Fonte: Vevo

Continuando, Gambino acrescenta um elemento importantíssimo que será reproduzido em outros momentos do clipe: o rapper faz uma referência ao fato de que as armas são mais bem tratadas do que as vítimas dela. A ação acontece após Gambino usar a pistola para matar o músico com um tiro na cabeça e entregá-la para um rapaz que a recolhe de forma quase cerimonial e que a guarda com todo cuidado, enquanto o músico morto é arrastado pelo set e retirado dali de qualquer maneira.



Fonte: Vevo

Na sequência, o músico reproduz o caso de Dylann Roof, responsável pelo massacre de nove negros em uma igreja da cidade de Charleston, na Ca-

rolina do Sul. A cena é representada por um coral que é alvejado pelo cantor. Outro detalhe importante é o figurino de Gambino: uma calça parecida com a usada pelos integrantes da Confederação, grupo de seis estados do país que buscavam independência para impedir a abolição da escravatura. A referência pode ser atribuída ao uso da bandeira confederada que, além de ser usada durante a Guerra Civil, tornou-se centro de polêmica após aparecer também em fotos do atirador da igreja de Charleston.

A última cena parece fazer referência ao filme de terror “Corra” (2017) e faz uma denúncia clara de que os negros ainda estavam sendo perseguidos em 2018 nos Estados Unidos.



Fonte: Vevo

O outro clipe que analisaremos aqui é o clipe “E se fosse ao contrário”, ou “Hat-Trick”, do rapper brasileiro Djonga. Assim como o rapper estadunidense Gambino, Djonga utiliza-se da música para fazer uma clara denúncia das mazelas enfrentadas pela população negra no Brasil. Um dos principais expoentes da nova cena do rap nacional, Djonga debate o racismo de maneira bem direta e didática. Com o roteiro assinado pelo próprio Djonga, “Hat-Trick” mostra o dia de um negro com o rosto pintado de branco, que ignora outros moradores da periferia.

Como elucida Sueli Carneiro o racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do “funcionamento” das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios a partir da raça” (ALMEIDA, 2018, p. 33). Isso é ressaltado na medida em que vai evoluindo, o rapper vai mostrando que o racismo pode afetar mesmo os negros que fingem não perceber o racismo. Djonga faz uma crítica ao fato de que um status social não vai proteger ninguém do racismo; em determinado momento o rapper assume uma figura que passa a acompanhar o personagem principal e que se apresenta como um homem acorrentado que passa a agir como a consciência desse personagem, um homem negro com rosto pintado de branco. Neste ponto, o videoclipe passa a fazer referência ao livro de Franz Fanon *Peles negras, máscaras brancas*, que faz fortes críticas à violência colonial, mostrando a colonização como um processo econômico, social e psíquico.



Fonte: Youtube

A partir de certo ponto o personagem vai tomando consciência de si e percebe que pode mudar seu pensamento, o rapper vai sendo mais incisivo na ação junto ao personagem principal, porém já é tarde para agir e ele é morto por um tiro. Djonga nos faz refletir a respeito da mortalidade precoce de jovens negros e da falta de oportunidades que são oferecidas a esses jovens. Uma outra temática importante abordada pelo rapper é a falta de acesso à informação em relação a luta antirracista e como isso chega aos jovens negros. Como esclarece Sueli Carneiro, nesse sentido, “a desconstrução da brancura como ideal de ego da sociedade é imperativo para a libertação e cura de todos: negros, brancos, indígenas, orientais. E talvez nisso resida o papel mais estratégico que os psicólogos têm a cumprir” (CARNEIRO, 2011, p. 81).



Fonte: Youtube

“Uma das características do racismo é a maneira pela qual ele aprisiona o outro em imagens fixas e estereotipadas, enquanto reserva para os racialmente hegemônicos o privilégio de ser representados em sua diversidade” (CARNEIRO, 2011, p. 70). Desta forma os clipes denunciam a violência policial e as mazelas enfrentadas pela comunidade negra em ambos os países e a lacuna que existe no combate às violências diárias contra os corpos negros, e que, por vezes, é praticada pelo próprio Estado. Essas denúncias em forma de videoclipe também são responsáveis por fomentar a discussão acerca do tema, já que chegam a uma das parcelas da população mais afetadas por esse tipo de violência, que são os jovens negros.

Referências

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramentos, 2018. (Coleção Feminismos Plurais).
- ALVES, Jaime. *From necropolis to blackpolis: necropolitical governance and black spatial praxis in São Paulo. Brazil*. Antipode, v. 46, n. 2, p. 323-339, 2014.
- CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.* 2005. 339 f. Tese (Doutorado) –Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas.* Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica.* São Paulo: N1 Edições, 2018.
- MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje.* São Paulo: Global Editora, 2006.
- OLIVA, Anderson Ribeiro. “A História da África nos bancos escolares. Representações e imprecisões na literatura didática”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p. 421-461, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/eaa/v25n3/a03v25n3.pdf>. Último acesso em: 19 set. 2024.

Decolonizar as imagens e imaginários: Uma possível representatividade da negritude no audiovisual a partir de um corpo-memória com histórias, culturas e subjetividades positivas no videoclipe “Already” da cantora Beyoncé

Fabiana Rodrigues da Silva

*Viver sem reflexo por tanto tempo
pode fazê-lo se perguntar se você realmente existe.*

Essa é a fala que antecede o videoclipe escolhido para diálogo neste estudo e está no filme da cantora Beyoncé “Black is King”. Trata-se de um filme musical e álbum visual de 2020, dirigido, escrito e com produção executiva da cantora americana Beyoncé. O filme serve como um complemento visual ao álbum de 2019 “The Lion King: The Gift”, um álbum com curadoria de Beyoncé para o remake de 2019 do filme “O Rei Leão”, e é uma obra importantíssima para quem busca ter referências a partir de uma afroperspectiva e para quem busca desenvolver uma pedagogia com referências positivas de negritude. Todas as letras de músicas narram uma história rica e que é potencializada por imagens, lugares, figurinos e movimento que se somam significativamente às letras.

O videoclipe da música “Already” traz já nessa primeira fala a importância do lugar da imagem nos processos de visibilidade e invisibilidade de determinados corpos. O vídeo se passa na imaginação do personagem principal e, após ser acordado com a fala da cantora Beyoncé, que neste filme representa a mãe África em vários momentos, inicia um diálogo do personagem com sua ancestralidade, representada por uma voz masculina, que diz:

- Quem é você?
- Eu sei exatamente quem sou. A pergunta é: quem é você?
- Não sou ninguém, então me deixe em paz. Está bem?
- Todo mundo é alguém, até um ninguém.
- Acho que está confuso.
- Eu estou confuso? Você nem sabe quem você é.

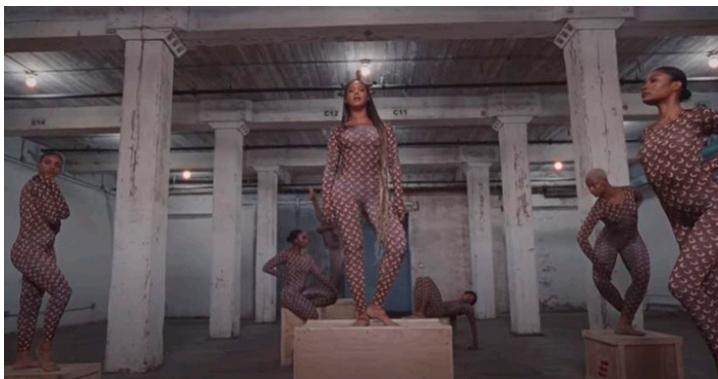
_ E por acaso você sabe?
_ Venha comigo! Vou lhe mostrar!

Esse diálogo é potencializado com muitas imagens carregadas de significados, como por exemplo: vários homens negros pintados, sentados em cima de uma árvore, tampando os olhos com a mão. O que pode ser interpretado como os espíritos ancestrais de várias pessoas pretas que não conseguiram ver suas potencialidades. Há também a imagem de pessoas pretas cobrindo os olhos com a mão, o que mais uma vez reforça que não conseguem ver suas potencialidades e foram cegadas pelo racismo.

Beyoncé aparece então em uma sala com outras mulheres negras. Usando o cabelo longo trançado com coquinhos bantu em volta da cabeça e no topo o cabelo formando um *ankh* (cruz egípcia símbolo da vida), elas vestem macacões com símbolos da lua crescente que representa renovação, vida, mudança e é exatamente o que acontece nesse momento do vídeo. Beyoncé diz ao personagem quem ele é e o espírito dele se reanima, começando a dançar.

Vida longa ao rei, você é um rei e sabe disso
Já é um rei, você já sabe disso
Supera tudo, tudo, você sabe disso
Já é um rei, você já sabe disso
Mente, corpo, alma, tem um corpo de rei.

Figura 1: Imagem reproduzida do vídeo “Already”



A partir desse momento muitas representações de pessoas e lugares são mostradas, a beleza, a sutileza, a alegria, a união, a simplicidade, a riqueza do corpo-memória negro, das suas potências, da sua origem, das suas travessias. Saber de onde viemos e ter referências positivas gera outras possibilidades de existir e resistir em lugares não pensados para nós. As imagens são parte

essencial do videoclipe, e não saber o significado ou sentidos de algumas escolhas pode desvalorizar a potência da proposta aos olhos de algumas pessoas. Uma das maiores e mais polêmicas críticas ao filme “Black is King” se deu por desconhecer, por exemplo, que estampas de animais, como a onça, são historicamente usadas por realezas na África, e Beyoncé a usa em diversos momentos do filme.

Figura 2: Imagem reproduzida do filme “Black is King”



Figura 3: Imagem reproduzida do vídeo “Already”



Diego Reis, em seu artigo “Estéticas afro-decoloniais e narrativas de corpos negros: arte, memória, imagem” (2020), diz que:

As estéticas afro-decoloniais redimensionam a questão colonial, apontando no apagamento das heranças negro-africanas os rastros e as permanências do racismo, do colonialismo e do patriarcalismo, que configuram a economia de poder da arte “oficial”, isto é, pautada pelas produções do Norte geográfico e epistemológico. Revisitar trabalhos produzidos por artistas e coletivos negros, hoje, talvez nos ajude a reescrever essa história de outra perspectiva. (REIS, 2020, p. 786).

Falamos neste texto do trabalho de uma mulher preta conhecida mundialmente, que transborda essa existência em um movimento de sankofa¹, e abre espaço para a visibilidade de vários outros trabalhos de pessoas (direção, produção, figurinistas, cantores, dançarinas, personagens...), mudando toda a lógica de representação e representatividade de pessoas pretas no audiovisual.

Figura 4: Imagem reproduzida do vídeo “Already”



No livro *Olhares negros: raça e representação*, bell hooks cita Annette Kuhn dizendo que:

...para desafiar representações dominantes, é necessário antes de tudo compreender como elas funcionam, para então procurar pontos de possíveis transformações produtivas. Desse entendimento brotam várias políticas e práticas de produção cultural de resistência, entre as quais estão as intervenções feministas [...] há uma outra justificativa para uma análise feminista das imagens dominantes das mulheres: não poderiam elas nos ensinar a reconhecer inconsistências e contradições dentro das tradições dominantes de representação, a identificar os pontos de partida para nossas intervenções, rachaduras e fissuras através das quais é possível capturar vislumbres do que seria possível em outras circunstâncias, visões de “um mundo fora da ordem que não é visto nem pensado normalmente?”. (KUHN, 2019, p. 154).

Neste movimento desafiador e inspirador de Ubuntu², Beyoncé constrói a muitas mãos olhares, corpo, movimento, uma declaração de amor à negri-

1 Sankofa é um símbolo adinkra representado por pássaro africano de duas cabeças que, segundo a filosofia do povo Akan, significa “nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou atrás”. Em outras palavras, podemos ler como o retorno ao passado para ressignificar o presente.

2 Ubuntu é uma palavra derivada do idioma quimbundo, integrante da matriz cultural bantu. O termo não tem uma tradução literal para a língua portuguesa, mas pode ser representado pela sentença “eu sou porque somos”, “minha existência conectada com a do outro”.

tude, nossas histórias, e trilha uma trajetória positiva, rica e potente. Em sua dedicatória do livro *Olhares Negros*, bell hooks diz:

a todos nós que amamos a negritude
que ousamos criar no dia a dia de nossas vidas
espaços de reconciliação e perdão
onde deixamos vergonhas, medos e mágoas do passado,
e nos seguramos uns nos outros, bem próximos.
Somente o ato e a prática de amar a negritude
nos permitirá ir além e abraçar o mundo sem a amargura
destrutiva e a raiva coletiva corrente
Abraçar uns aos outros apesar das diferenças,
além do conflito, em meio a mudança,
é um ato de resistência.

Decolonizar nossas mentes e nossos corpos é um movimento muito pensado por pessoas pretas, pois os privilégios da branquitude se mantém sustentando a estrutura como está. Antônio Bispo diz que “para contracolonizar é necessário reeditar as nossas trajetórias a partir das nossas matrizes. E quem é capaz de fazer isso? Nós mesmos” (Bispo, 2020, p. 9). Diego Reis, dialogando com Beatriz Nascimento, diz que:

No que concerne a essas memórias negras, vale lembrar o quanto a tradição oral dos povos da diáspora marca as culturas religiosas afro-brasileiras, como modo de disseminação dos valores civilizatórios a serem preservados pelas diferentes matrizes culturais nos territórios da diáspora. Essa memória encarnada, corporificada nas lutas de resistência contra a epidermização da inferioridade sustentada pela lógica racista/patriarcal/colonial/capitalista, reafirma o ser negro como estratégia, a um só tempo, de politização das discussões raciais e de requalificação dos bens simbólicos dos subalternizados. Ademais, ela reitera o lugar da população negra como produtora de conhecimento, de modos de vida legítimos, de práticas culturais e artísticas a serem reconhecidas e valorizadas, radicalmente opostas ao uso de medidas deliberadas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimentos), calculadas para a extermínio de um grupo racial, político ou cultural, ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo (NASCIMENTO, 1978, p. 17, In REIS, 2020, p. 783-784).

E bell hooks corrobora dizendo que:

Se nós, pessoas negras, aprendemos a apreciar imagens odiosas de nós mesmos, então que processo de olhar nos permitirá reagir à sedução das imagens que ameaçam desumanizar e colonizar? É evidente que esse é o jeito de ver que possibilita uma integridade existencial que consegue subverter o poder da imagem colonizadora. Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos

para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Nesse processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos (HOOKS, 2019, p. 38).

Olhando para o cenário audiovisual, que é majoritariamente dominado por homens brancos, observa-se que nutrem os imaginários coletivos e movimentam as relações sociais com seus padrões e histórias para a manutenção dos seus próprios privilégios. Parte de um estudo realizado pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) foi publicado na internet contendo as seguintes informações:

Separando raça e gênero dos profissionais empregados, no ano específico de 2016, quando foram lançados 142 filmes brasileiros comercialmente, sem surpresa, a grande maioria dos trabalhadores de cinema são homens e brancos. Eles correspondem a 75,4% dos diretores e 59,9% dos roteiristas, enquanto as mulheres brancas correspondem a 19,7% de diretores e 16,2% de roteiristas. Os diretores negros, homens e mulheres somados, chegam a míseros 2,1% na direção, 2,1% no roteiro e 2,1% na produção executiva. Nenhuma mulher negra dirigiu filmes lançados comercialmente em 2016 (ANCINE).

A discussão sobre o cinema negro ou como como o negro está presente no cinema não é só uma questão do cinema, mas se configura como uma questão social, pois as produções audiovisuais são um dos meios principais de educar a sociedade, e esta se constitui com mais de 54% da população composta por negros e pardos segundo o IBGE. Então, se uma criança negra cresce vendo que a única forma de ocupar lugares importantes na sociedade, ter bons relacionamentos, uma família feliz em volta da mesa farta de alimentos, é sendo branco, esse será o seu maior desejo. Ela provavelmente irá moldar tudo o máximo possível para se aproximar desse ideal ou logo irá entender que a cor da sua pele é um impedimento para muitas oportunidades, inclusive a da própria noção de existência. É possível ver no filme “Black is King” e no videoclipe “Already” a busca por reescrever essa história a partir de outra perspectiva e de ter a arte, o cinema, a imagem como um meio de despertar e unir pessoas e fortalecer coletivos. O filme tem parceria com uma das maiores produtoras audiovisuais do mundo, a Disney.

Como citado anteriormente, as imagens trazem muitos significados para somar a letra da música, e em muitos momentos Beyoncé aparece dançando com vários homens negros, com muita alegria mostrando a potência da nossa união.

Figura 5: Imagem reproduzida do vídeo “Already”



No cenário nacional e internacional, vemos grandes nomes e obras audiovisuais se destacando por meio do aquilombamento³, da unidade, da soma de forças para construções e mudanças sociais significativas. Pensar nossas identidades e como podemos representá-las, assim como se faz importante pensar nossas especificidades e de que forma queremos vê-las sendo transmitidas nas telas. Precisamos reposicionar os nossos discursos e perceber que existem muitas pessoas negras fazendo cinema, fomentando o audiovisual, contando e recontando histórias de todos os gêneros, assim como há artistas e atores falando de si e do coletivo.

As escolhas da gravação de cada música nesse filme fortalecem a mensagem que querem mostrar. Fazendo a utilização de filtros *vintage*, com muita utilização de recursos *zoom in* e *zoom out* em grande parte do vídeo, com aproximação de rostos e partes do corpo que comunicam algo desejado, ao corte que distancia novamente para mostrar o ambiente e ampliar os detalhes. Outro recurso bastante dinâmico são os ângulos de enquadramento, planos *plongée* e *contra plongée*, onde há momentos em que dá a impressão de que as dançarinas dançam por cima da câmera, como se flutassem; em outros os personagens estão em pé, mas olham para baixo ou para cima, comunicando mais uma vez o que é necessário para o momento através do olhar. São mergulhos que dão ainda mais a sensação de fazer parte. Figurinos e caracterização harmonizam com a cenografia e trazem bastante significado e referências afrocentradas.

O roteiro musical, o cenário e os figurinos são pensados detalhadamente, pois uma ideia clipe segue em continuidade para a próxima história. O per-

3 O aquilombamento foi uma experiência concreta, que demonstrou na prática que era possível construir uma outra sociedade mais humana, mais justa, mais ambientalmente viável. Os quilombos são o resultado da ousadia, da perspicácia de um povo que não se curvou diante das dificuldades e das barreiras que pareciam intransponíveis. A construção de espaços seguros para que a vida e a liberdade de pessoas pretas sejam fortalecidas.

sonagem Simba realiza uma trajetória durante o filme, e este momento de “Already” renova o seu fôlego de vida trazendo sentido a quem ele é, sua conexão ancestral, o reconhecimento de sua beleza e potencialidades, ele passa a ver o seu reflexo no outro, e entender a potência que há em nós. Ele é chamado a liderar e mostrar amor ao seu povo.

Em “Already”, temos uma possibilidade de ensinar história em movimento, falar de cultura negra com alegria, com orgulho, sem a limitação de conteúdos pré-definidos os quais não representam a maior parte da população brasileira e nos mantêm em um lugar de violência. Temos neste videoclipe referências de lugares, referências de pessoas, homens e mulheres negras cheios de beleza, ostentando alegria, *swing*, presença e força.

No livro *Ensinando a transgredir*, bell hooks nos traz pedagogicamente uma reflexão sobre a necessidade de mudanças no ensino em sala de aula:

Para que o esforço de respeitar e honrar a realidade social e a experiência de grupos não brancos possa se refletir num processo, nós, como professores, - em todos os níveis, do ensino fundamental à universidade -, temos de reconhecer que nosso estilo de ensino tem que mudar. Vamos encarar a realidade: a maioria de nós frequentamos escolas onde o estilo de ensino refletia a noção de uma única norma de pensamento e experiência, a qual éramos encorajados a crer que fosse universal. (hooks, 2017, p. 51).

Nossas escolhas pedagógicas em sala de aula expõem um dos únicos espaços onde temos o poder de escolher o conteúdo que iremos transmitir, lembrando que já foi citado aqui que o audiovisual é uma das mais potentes e eficientes formas de educar a sociedade, e partindo dos dados que já vimos sobre quem são os maiores produtores, facilmente vamos detectar que há pouca oportunidade para representatividade negra; como dito em “Already”, a imagem ou a não imagem é uma ferramenta de forte impacto para visibilidade e invisibilidade de determinados corpos sociais, como lemos aqui:

A auto-imagem e a autorrepresentação positivas não podem e não devem ser monopólio daqueles que se beneficiam dos pactos narcísicos da branquitude (BENTO, 2002). Por isso, a dívida histórica legada pelo racismo, pelo sexism e pelo colonialismo deve ser enfrentada em todos os campos. Assumir o compromisso estético-epistêmico de descolonização da história da arte significa reinscrever a arte negra e afro-brasileira em um circuito que não reserve a elas o lugar comum disseminado pelo imaginário moderno/colonial: o não-lugar. Ou melhor, o fora do lugar: a omissão deliberada ou a redução de sua presença a contribuições pontuais, como se a fruição, a produção e a experiência estéticas fossem capacidades exclusivas das elites brancas – e, portanto, signo distintivo de um grupo racial. (REIS, 2020, p. 797).

O álbum visual “Black is King” é uma oportunidade multidisciplinar e transdisciplinar de trabalhar temas que fortaleçam a consciência racial, de

gênero e classe, de forma interseccional em um movimento de soma e não de anular uma questão para sobressair a outra. Encontramos muitas outras referências sendo produzidas e pensadas exclusivamente por artistas brasileiros, como Lázaro Ramos, que é ator, apresentador, cineasta, escritor e faz produções para crianças e adultos e promove ações multiplicadoras no teatro e cinema. Desde 2015, ele circula com a peça *O topo da montanha*, que narra os últimos momentos de Martin Luther King. Outra grande referência no Brasil é Emicida, que é rapper, compositor, escritor, empresário, e promove ações no cenário musical, moda, literatura infantil, e recentemente o documentário “AmarElo – é tudo Pra Ontem” (2020), que mostra a luta de personagens negras que abriram caminhos para as futuras gerações. Viviane Ferreira é diretora, roteirista, produtora e cineasta, fundadora da Odun Filmes, com foco no audiovisual identitário, tendo o curta metragem “O dia de Jerusa” como uma das suas produções. Yasmim Thayná, diretora, roteirista, produtora, cineasta, com o curta-metragem “Kbela” (2015) como uma das suas produções.

Nas reflexões realizadas por meio dos diálogos com a música do videoclipe “Already”, da cantora Beyoncé, e de outros trabalhos citados aqui, ficam visíveis não só as possibilidades de construções de outras narrativas, assim como a necessidade e urgência para que elas ocorram, não somente por parte de pessoas pretas que já têm tomado sua parcela de atuação no cenário audiovisual para o lançamento de produções potentes e que abrem caminhos para outras possibilidades de ser e existir mesmo em uma sociedade marcada profundamente pelo racismo e genocídio do povo preto. Bob Marley nos convida em sua *Redemption Song* a somar na construção desse novo lugar:

Você não vai ajudar a cantar
Estas canções de liberdade?
Porque tudo o que eu tenho
Canções de redenção
Canções de redenção
Emancipem-se da escravidão mental
Ninguém além de nós mesmos pode libertar nossas mentes
Não tenham medo da energia atômica
Porque nenhum deles pode parar o tempo

Que possamos romper estruturas sem o medo que paralisa, sem as noções de competitividade que matam, e sem as trajetórias de caminhos únicos, que fazem a manutenção dos privilégios para alguns poucos e minam as oportunidades de muitos.

Referências

ALMA PRETA JORNALISMO. *Alma Preta: Como pensamos o cinema negro?* 13 de junho de 2019. Disponível em <<https://youtu.be/xaobhft5ohc>>. Acesso em 18 ago. 2024.

CARMELO, Bruno. *Mulheres e profissionais negros ainda são minoria no mercado de cinema brasileiro*. Terra, 2018. Disponível em <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-137420/> Acesso em 19 ago. 2024.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo, Martins Fontes, 2013.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KNOWLES, Beyoncé. *Beyoncé, Shatta Wale, Major Lazer – Already (official video)*, 31 de julho de 2020. Disponível em <<https://youtu.be/agCgvFTJeRs>>. Acesso em 18 ago. 2024.

MARLEY, Bob. *Redemption song*. 15 de maio de 2017 (lançamento original 1980). Disponível em <<https://youtu.be/Md8EesTalsA>> Acesso em 18 ago. 2024.

REGEE, Valter. Canal Preto. Falta representatividade negra no cinema brasileiro! 05 de fevereiro de 2019. Disponível em <<https://youtu.be/4qNpoHNhlZs>>. Acesso em 20 ago. 2024.

REIS, Diego. Estéticas afro-decoloniais e narrativas de corpos negros: arte, memória e imagem. *Revista da ABPN*. V. 12, n. 34. Set- Nov. 2020, p. 774-801.

SANTIAGO, Spartakus. O significado de *Black is King* (Beyoncé) PT.1: Análise de todas as referências, 11 de agosto de 2020. Disponível em <https://youtu.be/ZpXMHVrS5_Q>. Acesso em 18 ago. 2024.

SANTOS, Rudi. *Manual de vídeo*. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1993.

A estética feminista e decolonial nas produções audiovisuais brasileiras: um estudo sobre o videoclipe Miss Beleza Universal

Bianca Louise Silva Magalhanis

O presente texto visa colaborar com estudos no campo audiovisual, trazendo uma contribuição para pesquisas acerca das produções brasileiras, com enfoque nas obras de estéticas afrodecoloniais e feministas como ferramentas de enfrentamento à hegemonia presente nas narrativas da indústria audiovisual. Tais produções nascem por meio de lutas para a ocupação de espaços até então negados a grupos que tiveram suas pautas minorizadas e são desenvolvidas com o objetivo de desconstruir as narrativas deturpadas criadas e alimentadas durante anos pela indústria. Desta forma, esses grupos reorientam o modo como são percebidos pela sociedade, além de manter vivas suas culturas e tradições, que foram sistematicamente silenciadas e apagadas da história do país. Neste estudo, a intenção é fazer com que o leitor enxergue o audiovisual tal como ele é, ou seja, não apenas como uma forma de arte, uma área da indústria cultural ou ferramenta de entretenimento, mas como ferramenta de construção e desconstrução de narrativas, e, portanto, como campo de disputas e tensionamentos discursivos, que tem poder e molda a forma como as sociedades vivem e se organizam, bem como as lentes com as quais as pessoas enxergam umas às outras. Com este entendimento, faz-se possível perceber a urgência de analisar e debater as obras afrodiáspóricas e feministas de forma cada vez mais expansiva e direcionada para ações de resistência e transformação.

A estética feminista, negra e decolonial nas produções audiovisuais

Antes de adentrar as discussões sobre a estética feminista, negra e decolonial nas produções audiovisuais, faz-se necessário contextualizar brevemente a questão do audiovisual como um todo e suas narrativas dominantes. Observando a ordenação social e seus mecanismos, é notável o modo como as estruturas estão a serviço da manutenção do poder de determinado grupo social, constituído majoritariamente por pessoas brancas do sexo masculino e de classe social abastada. Sob essa lente, podemos observar as produções audiovisuais como uma das ferramentas utilizadas pelos mais diversos grupos, seja para a construção de estéticas e narrativas que visam à continuidade

das dominações existentes, uma vez que a dominação também se dá através das imagens, seja para a emancipação das identidades subalternizadas, o que ocorre por meio de contranarrativas.

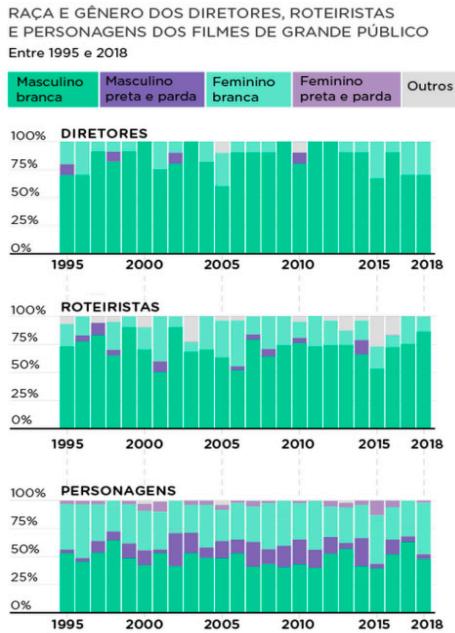
Como todos os elementos culturais que são controlados pela indústria cultural – altamente dominada pela lógica neoliberal, que também serve à manutenção do poder da classe dominante –, o audiovisual é marcado pela predominância de estéticas e narrativas eurocentradas, trazendo personagens predominantemente brancos e heterossexuais como protagonistas, e, frequentemente, retratando as mulheres como objetos ou desprovidas de força e capacidade. Quanto aos negros (quando aparecem em filmes e videoclipes), são colocados em papéis ainda mais subalternizados, às vezes animalescos, hipersexualizados e representados como pessoas com baixa capacidade cognitiva.

Os grupos minorizados **são** sub-representados e estereotipados nas produções audiovisuais que dispõem de mais recursos e, consequentemente, têm maior distribuição e fruição no país. Junto a essa condição, também é possível inferir que os grupos citados, por muito tempo, não ocuparam posições de destaque nas produções das obras, tais como diretores, roteiristas, personagens e produtores.

Durante duas décadas de produção audiovisual, mais especificamente entre 1995 e 2018, não ocorreram transformações substantivas nas hierarquias de poder: homens brancos lideraram em todos os cenários as funções de direção e roteiro. Mulheres brancas, por sua vez, oscilaram em participação, alcançando uma inserção minoritária nessas atividades, mas ainda assim bem melhor que a de homens negros e, sobretudo, a de mulheres negras, totalmente ausentes (CANDIDO, 2021, p. 1).

Os dados mencionados por Marcia Candido (2021) são provenientes dos estudos conduzidos desde 2014 pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa), que tem o intuito de fomentar os debates públicos através de pesquisas concisas que possam contribuir para a formulação de políticas públicas mais inclusivas, a fim de transformar a realidade da indústria audiovisual.

Figura 1 – Raça e gênero no cinema brasileiro, 1995-2018



Fonte: GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa)

A pesquisa do GEMAA contempla dados, de 1995 a 2018, sobre a participação de profissionais nas posições de maior hierarquia no audiovisual, trazendo os recortes de gênero e raça. O estudo demonstra, de forma muito clara, como homens brancos dominam as principais funções da indústria e como as narrativas são construídas por esse grupo dominante.

De acordo com Giselle Gubernikoff (2016), o estudo da representação da mulher no cinema é de suma importância para a compreensão da estruturação da sociedade e a formação dos sujeitos sociais, visto que as mulheres são retratadas a partir de uma visão masculina. Essa visão masculina sob a qual as mulheres brasileiras são retratadas é formatada e construída pelo cinema americano, principalmente, a partir do período pós-Guerra Fria, quando os Estados Unidos se consolidaram como centro de produção global de cultura. O cinema americano, por meio do mecanismo utilizado pelo *star system* hollywoodiano (sistema de contratos exclusivos e de longo prazo assinados por atores e atrizes com estúdios que faziam o controle de suas carreiras e imagens, e os moldava pelo olhar do homem em arquétipos baseados nos padrões de *glamour* e erotismo), abriga as bases da construção da narrativa clássica cinematográfica e componentes do desenvolvimento do imaginário social. Esses mecanismos constroem a figura da mulher como submissa, constantemente

“fetichiza” sua imagem, além de trabalhar fortemente na tentativa de eliminar a subjetividade feminina, transformando mulheres em mercadorias.

Esse mecanismo se estabelece a partir de um aparato cinematográfico diretamente relacionado com a forma em que o cinema se relaciona com o nosso imaginário, a partir do texto formatado em um discurso cinematográfico, ou seja, como se dá a construção dessa personagem dentro do discurso filmico. Através de uma análise estrutural da narrativa, busca-se verificar o papel secundário da mulher dentro da trama, o fato de que a “estrutura mulher dentro da trama está sempre associada a uma função narrativa ligada a algum elemento masculino”, e a consequente ausência de voz própria (GUBERNIKOFF, 2016, p. 8).

As condições de representação da mulher no cinema geravam incômodo no público feminino, que começou aos poucos a ocupar espaços nas produções. A partir da década de 1960, surgem as primeiras autoras do cinema europeu. Em 1972, Lina Wertmüller realizou seu primeiro longa-metragem, intitulado “Mimi, o Metalúrgico”, com uma narrativa feminista melodramática que alcançou sucesso no Brasil e nos Estados Unidos. No final da década de 1960 e início da década de 1970, a questão da valorização da mulher no cinema foi posta em voga, e o audiovisual começou a construir uma nova representação da mulher no cinema independente e alternativo. Além disso, o período marca o início da onda de festivais e mostras de cinema feitos por mulheres, inclusive no cinema brasileiro.

Não se pode mais deixar de observar a importância da produção feminina nos dias atuais, quando filmes de mulheres têm sido sucesso de bilheteria no mundo inteiro. Com a instauração do Ano Internacional da Mulher, percebe-se que entramos em um século que se caracteriza pela ampliação da consciência feminina. Cresce o número de Mostras e Festivais internacionais de cinema destinados a discutir a produção cinematográfica feminina, como na Alemanha, em Havana, e no Rio de Janeiro, demonstrando um mercado potencial para filmes de temática e produção feminina. Seu sucesso indica o grau de interesse por essa discussão (GUBERNIKOFF, 2016, p. 96).

Por outro lado, adentrando o tema da imagem do negro no audiovisual, antes da questão de distorções de imagem para criações de narrativas que visam subalternizar ainda mais os corpos negros, temos outra questão altamente nociva, que se figura no apagamento da figura do negro, que, mesmo constituindo a maior parcela da população brasileira, por muito tempo não era nem sequer retratado nas produções cinematográficas, o que contribuiu fortemente para que essa população continuasse se vendo como marginalizada, não pertencente e dissidente.

Ao tematizar o corpo, as identidades e as performances que emergem no contexto da diáspora africana no Brasil, é preciso, logo de saída, questionar não apenas o não-lugar conferido às práticas artísticas e às formas de enunciação afrorreferenciadas, mas também os silêncios produzidos pelos processos epistemocidas do sistema mundo moderno-colonial. Pois os silêncios tácitos e as omissões deliberadas nas narrativas histórico-sociais brasileiras, como sabemos, não são nem fortuitos nem lacunas deixadas “em branco” por mero ato de esquecimento (REIS, 2020, p. 2).

O tecido social se manteve com a necropolítica vigente, mas também com a colaboração dos elementos racistas e classistas da indústria audiovisual, que seguiu silenciando de forma sistêmica todas as narrativas dos povos negros. Porém, conforme sabiamente mencionado por Diego Reis (2020), os povos da afrodiáspora não deixaram de afirmar seus repertórios, saberes e fazeres, eles foram repositionando suas histórias, seus discursos e suas práxis culturais para o enfrentamento aos sistemas de objetificação racistas de que foram alvos. As principais ferramentas para esse enfrentamento são a oralidade – que, de certo modo, se posiciona como uma contraposição às estruturas sociais ocidentais e mantém vivas as tradições dos povos em diáspora no Brasil – e os corpos – vistos como lugares de experiência, de elementos da comunicação comunitária, das redes, das associações e de movimentos capazes de codificar todos os símbolos e sinais que tornaram possíveis a sobrevivência de tradições ancestrais.

Desde meados do século XX, acessando mídias mundiais, homens e mulheres de culturas profanadas vêm sendo ouvidos, expondo intimidades de agressões seculares e assumindo latências político-epistemológicas. Abalando fronteiras e prejuízos, “ao subverterem a pauta do previsível” suas reverberações tremem “um passado que parecia definitivamente organizado”. Enquanto fontes de outros “materiais e perspectivas”, evidências de rebeldias inundam “olhos e ouvidos de artistas e intelectuais sensíveis às diferenças e ao novo” (Sarlo, 1995, pp. 59-60) que vêm interrogando colonialidades de seres, saberes e poderes (ANTONACCI, 2015).

Na perspectiva de posicionar o audiovisual como campo de disputas e tensionamentos, acompanhamos o surgimento de notáveis figuras femininas do cinema negro brasileiro, tais como Beatriz Nascimento, importante historiadora, roteirista e ativista pelos direitos humanos de negros e mulheres; Viane Ferreira, segunda cineasta negra a dirigir um filme de longa-metragem no Brasil; Sabrina Fidalgo, cineasta, roteirista, produtora e atriz, cujos filmes já foram exibidos em mais de 300 festivais nacionais e internacionais; entre outros nomes expoentes no cinema como Larissa Fulana de Tal, Yasmin Thayná e Carol Rodrigues.

Já no cenário musical, temos grandes nomes como Elza Soares, Alcione, Xênia França, Luedji Luna, Ludmila, Doralyce Gonzaga, entre outras artistas

que também produzem músicas e videoclipes potentes e frequentemente carregados de pautas sociais.

Sobre a artista Doralyce, sua carreira e sua relação com a arte subversiva

Doralyce Gonzaga é uma artista negra, feminista e nordestina, que atua como atriz, cantora e compositora de música afrofuturista. Nasceu em 19 de outubro de 1989, em Olinda, Pernambuco, e cresceu dividida entre a Zona da Mata Sul e a Região Metropolitana do Recife. Desde criança, teve grande interesse e envolvimento com a musicalidade. Em 2012, lançou seu primeiro EP, intitulado “Hoje”. Em 2014, entrou para o grupo “Percussivo Conxitas”, assumindo a posição de uma das vocalistas. Posteriormente, fundou a “Banda Dorah” e “A Maré Alta”, cujo trabalho central era a reinterpretação de obras musicais de artistas pernambucanos.

Em 2015, Doralyce foi convidada para fazer a direção musical e cantar suas composições no espetáculo “Cena Real... É Tudo Verdade”, do Gene Insanno Companhia de Teatro – RJ, que teve estreia internacional no 4º *Encuentro por el Día Mundial del Teatro*, em San Luis Potosí, no México. Em 2016, participou do movimento “Ocupa Minc”, no Rio de Janeiro (iniciativa motivada pela extinção do Ministério da Cultura, que havia sido anunciada pelo presidente em exercício na época, Michel Temer), que gerou ainda mais visibilidade para o seu trabalho e para as causas que apoia, além das diversas articulações realizadas com a então vereadora Marielle Franco (PSOL), sua amiga pessoal.

Acredito que começou uma revolução feminista na América Latina. O assassinato de Marielle foi o estopim para as mulheres entenderem que é contra nós [...]. As mulheres vão entender que nós somos a maioria e que o sistema que a gente quer destruir é o sistema criado por homens brancos. Então de quem que a gente precisa tirar o poder? Deles” (DORALYCE, 2019).

Seu primeiro álbum autoral, “Canto da Revolução”, teve lançamento em 2017, com oito músicas. Realizado pelo Coletivo 22, núcleo do qual a cantora participa e com o qual contribuiativamente com sua militância política e social, o álbum foi gravado no Rio de Janeiro, com a produção de Renato Piau e a direção de Dudu Souto e Pedro Amparo. Em 2019, a artista lançou seu segundo álbum, intitulado “Pílula Livre”, gravado no Pulso Red Bull, em São Paulo. No mesmo período, Doralyce se apresentou, ao lado do grupo “Bixiga 70”, em espetáculos no SESC Copacabana, no Sofar Rio, no Mundo Pensante em São Paulo capital, no Teatro da UFF em Niterói, entre outros locais.

O trabalho da artista é disruptivo e focado em disseminar conhecimento através da arte para transformação da realidade política e social do país. Sua sonoridade é construída com base na escola da música popular brasileira, e

suas letras são repletas de referências ideológicas de artistas, pensadores e figuras políticas afrocentradas, as quais ela reverencia sempre que possível. São nomes como Elza Soares, Conceição Evaristo, Marielle Franco, Lia de Itamaracá, Bia Ferreira, entre outros.

Formada em Direito e em Ciências Sociais, Doralyce mencionou – em entrevista para o programa “Hora do Rango”, da Rádio Brasil Atual –, que gostaria de ter trabalhado com música desde quando era bem nova, mas, em uma sociedade na qual as mulheres pretas têm poucas oportunidades, seus pais achavam imprescindível que ela tivesse um diploma, para que sua voz fosse ouvida. Analisando a composição estrutural racista, sexista e excludente da sociedade brasileira, é possível inferir que as constatações dos pais de Doralyce e a preocupação que eles tinham com seu futuro eram bem fundamentadas. Nesse sentido, Lélia Gonzalez alerta para os perigos existentes em promover lutas feministas sem considerar a interseccionalidade da raça, que precariza ainda mais a condição de existência das mulheres.

O feminismo latino-americano perde muito da sua força ao abstrair um dado da realidade que é de grande importância: o caráter multirracial e pluricultural das sociedades dessa região. Tratar, por exemplo, da divisão sexual do trabalho sem articulá-la com seu correspondente em nível racial, é recair numa espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizado e branco. Falar da opressão da mulher latino-americana é falar de uma generalidade que oculta, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito caro pelo fato de não ser brancas (GONZALEZ, 2020, p. 142).

Doralyce completa sua fala no programa dizendo que, quando se é branco, as pessoas o julgam pela aparência e, quando se é preto, por sua capacidade cognitiva e pelo conhecimento que conseguiu adquirir durante a vida. Observando novamente as estruturas sociais, pode-se adicionar ao pensamento de Doralyce a questão do julgamento do negro também pela aparência, uma vez que, socialmente, por muitos anos se esperou, e, mesmo com diversos avanços, ainda se espera, que as pessoas negras negoçiem sua existência para se encaixar em padrões hegemônicos que supostamente tornariam mais aceitável sua presença. Os exemplos são diversos, mas é possível destacar alguns, como a não-aceitação dos cabelos crespos e das peles retintas; a imagem do ideal branco, difundida amplamente pelos meios de comunicação; os filtros de redes sociais e as câmeras que embranquecem as peles negras ou suavizam traços negroides; cosméticos para clareamento de pele, entre outros.

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento, tão bem analisada por cientistas brasileiros. Transmitida

pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca comprova a sua eficácia e os efeitos de desintegração violenta, de fragmentação da identidade étnica por ele produzidos, o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue” como se diz no Brasil), é internalizado com a consequente negação da própria raça e da própria cultura. (GONZALEZ, 2020, p. 143).

Narrativa da obra “Miss Beleza Universal”

“Miss Beleza Universal” foi um grande sucesso que alavancou a carreira de Doralyce. A cantora classifica o trabalho como instrumento de emancipação dos corpos das mulheres pretas, indígenas, trans, fora do padrão, mães e tudo o que está à margem. A letra da música (Anexo 1) é curta e objetiva, mas dotada de grande potência, evidenciando uma urgência em promover a quebra dos padrões estéticos aos quais as mulheres são submetidas constantemente e que contribuem ativamente para gerar aversão social a toda a diversidade de corpos que não corresponde ao que foi traçado como regra. A letra rompe com os padrões hegemônicos construídos no imaginário coletivo por meio de filmes, seriados, revistas, videoclipes, programas de televisão etc., e que adoece cada vez mais os corpos dissidentes, fazendo com que estes não se sintam incluídos em lugar algum e se sintam cada vez mais oprimidos e não dignos de respeito e afeto.

A estética do videoclipe contempla uma grande diversidade de corpos femininos, destacando mulheres negras, gordas, idosas, com cabelos crespos, celulites, estrias e tudo o que pertence aos corpos reais e é constantemente negado. Toda essa diversidade vem carregada de vestimentas que também são, de certa forma, negadas a esses corpos. No videoclipe, as mulheres vestem biquínis, maiôs, *shorts* curtos e blusas justas (itens de vestimenta que a sociedade desencoraja para os corpos dissidentes). Outros itens da estética que compõem a construção da narrativa disruptiva do videoclipe “Miss Beleza Universal” são as cenas compostas de: desfiles de beleza e danças, que acontecem em um terraço em território notadamente periférico, uma mulher tomando comprimidos para emagrecer, outra mulher se maquiando, algumas correntes que são mostradas na boca da cantora Doralyce, uma das atrizes que carrega uma faixa de premiação de concurso de beleza e aparece realizando movimentos bruscos que demonstram um misto de descontentamento e fúria, uma mulher em fuga trajando vestido de noiva, outra bebendo chá em uma xícara decorada com os dizeres “Fora Temer”, uma mãe amamentando sua criança com o bíceps levantado em sinal de força, entre outros elementos. O videoclipe é finalizado com a cantora trajando uma veste de presidiária, carregando uma bandeira do Brasil e posteriormente utilizando-a para vender seus

olhos. São diversos elementos que, juntos, compõem uma vasta simbologia contracultural e emancipatória.

Além da letra da música e dos elementos que compõem a parte visual do videoclipe, é necessário analisar a própria composição sonora da obra. Dentro de seu estilo afrofuturista, nesta música a cantora apresenta uma paisagem sonora que abriga o *funk* como gênero musical principal, abrindo mais espaço para essa vertente que, por muitas vezes, também é silenciada e recriminada.

Outro ponto relevante é a parte técnica da gravação, realizada de forma simples e abarcando também vídeos caseiros, que podem ser lidos como produções amadoras, incluídas no videoclipe para trazer uma visão ainda mais realista do modo de vida das mulheres. A direção de fotografia contempla diversos planos, trazendo closes, planos de sequência, primeiro plano, *contre-plongée*, entre outros, criando uma composição altamente dinâmica, além de cores vibrantes, compondo perspectivas que trazem ainda mais impacto e destaque para a obra.

Considerações finais

A obra de Doralyce apresenta elementos centrais de conexão com a proposta do debate feminista e decolonial nas produções audiovisuais brasileiras que, apesar de muitos avanços galgados por diversos grupos minorizados, ainda são altamente dominadas por narrativas hegemônicas e carecem de diversidade e contranarrativas. Em “Miss Beleza Universal”, bem como em outras obras, a artista traz fortemente a quebra dos padrões predominantes, tanto na estética visual da produção como na narrativa empregada na composição musical. Sobre esses aspectos, o trabalho de Doralyce se apresenta como mais um instrumento importante de ruptura dos modelos sociais fabricados pela indústria cultural com o propósito de perpetuar o domínio de alguns grupos sobre outros, priorizando algumas histórias, algumas memórias e alguns saberes em detrimento de tantos outros.

Referências

ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias Ancoradas em Corpos Negros*. 2. ed. São Paulo: Educ, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Trad. J. L. Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, [1936] 1980a. (Os pensadores).

CANDIDO, Marcia Rangel. "O que sabemos sobre a diversidade no cinema brasileiro". *Nexo*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-4, mai./2021.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUBERNIKOFF, Giselle. *Cinema, identidade e feminismo*. 1. ed. São Paulo: Pontocom, 2016.

REIS, D. D. S. "Estéticas Afro-decoloniais e narrativas de corpos negros: Arte, memória, imagem". *Revista da ABPN*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 34, p. 774-801, nov./2020.

SANTOS, Rudi. Técnicas Narrativas. In: SANTOS, Rudi. *Manual de Vídeo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

STUBBE, Larissa. Cineastas negras brasileiras que você precisa conhecer. *Instituto de Cinema*. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cineastas-negras-brasileiras-que-voce-precisa-conhecer>. Acesso em: 12 set. 2024.

VELLEDA, Luciano. "Doralyce sem meias palavras: a democracia é uma ditadura que perdeu o disfarce". *Rede Brasil Atual*. Disponível em: <https://www.redebra-silatual.com.br/cidadania/2019/07/doralyce-sem-meias-palavras-a-democracia-e-uma-ditadura-que-perdeu-o-disfarce/>. Acesso em: 5 set. 2024.

Anexo I

Letra Miss Beleza Universal – Doralyce

Mode on high tech
Modelo ocidental
Magra, clara e alta
Miss beleza universal
É ditadura!
Quanta opressão
Não basta ser mulher
Tem que tá dentro do padrão
Miss beleza, miss beleza universal (4x)
Mode on high tech
Modelo ocidental
Magra, clara e alta
Miss beleza universal
É ditadura!
Quanta opressão
Não basta ser mulher
Tem que tá dentro do padrão
Dentro do padrão
Dentro do padrão
Foda-se o padrão
Miss beleza, miss beleza universal (4x)

Artista: Bia Ferreira featuring Doralyce

Artista em destaque: Doralyce

Álbum: Bia Ferreira no Estúdio Showlivre

Data de lançamento: 2018

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uRlgdab5OKQ>

A AUTODENOMINAÇÃO BIXA TRAVESTY E BIXA PRETA, EM *BLASFÊMIA MULHER*, DE LINN DA QUEBRADA, COMO A INVENÇÃO DE EXISTIR E REIMAGINAÇÃO DE MUNDOS

Marise de Chirico

Mulher, por Linn da Quebrada, do álbum Pajubá, 2017

De noite pelas calçadas
Andando de esquina em esquina
Não é homem nem mulher
É uma trava feminina
Parou entre uns edifícios, mostrou todos os seus orifícios
Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação
É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto
Está sempre em desconstrução
Nas ruas pelas surdinas é onde faz o seu salário
Aluga o corpo a pobre, rico, endividado, milionário
Não tem Deus
Nem pátria amada
Nem marido
Nem patrão
O medo aqui não faz parte do seu vil vocabulário
Ela é tão singular
Só se contenta com plurais
Ela não quer pau
Ela quer paz
Seu segredo ignorado por todos até pelo espelho
Seu segredo ignorado por todos até pelo espelho
Mulher
Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10 mulheres para cada
uma

E uma mulher é sempre uma mulher
Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10 mulheres para cada
uma

E uma e mais uma e mais uma e mais uma e mais outra mulher

E outra mulher (e outra mulher)

É sempre uma mulher?

É sempre uma mulher?

É sempre uma mulher?

É sempre uma mulher?

Ela tem cara de mulher

Ela tem corpo de mulher

Ela tem jeito

Tem bunda

Tem peito

E o pau de mulher!

Afinal

Ela é feita pra sangrar

Pra entrar é só cuspir

E se pagar ela dá para qualquer um

Mas só se pagar, hein! Que ela dá, viu, para qualquer um

Então eu, eu

Bato palmas para as travestis que lutam para existir

E a cada dia conquistar o seu direito de viver e brilhar

Bato palmas para as travestis que lutam para existir

E a cada dia batalhando conquistar o seu direito de

Viver brilhar e arrasar

Viver brilhar e arrasar

Viver brilhar e arrasar

Viver brilhar e arrasar

Ela é amapô de carne osso, silicone industrial

Navalha na boca

Calcinha de fio dental

Ela é amapô de carne osso, silicone industrial

Navalha na boca

Calcinha de fio dental

Ela é amapô de carne osso, silicone industrial

Navalha, navalha, valha

Navalha, navalha, valha

Navalha, navalha, valha

Navalha, navalha, valha
 Navalha na boca
 E calcinha de fio dental
 Eu tô correndo de homem
 Homem que consome, só come e some
 Homem que consome, só come, fodeu e some

BlasFêmea é uma incursão experimental da multiartista Linn da Quebrada em roteiro e direção audiovisual. Segundo a própria artista, trata-se do “enfrentamento do sagrado ocupado hoje pelo masculino, é um ato profano de ocupação e invasão”. (Cottens, 2017). *BlasFêmea* é o prólogo do transclip¹ para a divulgação do single *Mulher*, que integra o seu primeiro álbum, Pajubá, de 2017. Assim, o transclip é dividido em três atos: o prólogo, a música *Mulher* e o epílogo, onde se celebra a rede de apoio, de sororidade, a troca afetiva e acolhedora entre mulheres – reafirmando dois conceitos importantes para a nossa análise: uma existência em mulheridades e o tecido narrativo elaborado a partir de uma voz multitudinária (Nascimento, 2021).

Para Ed Borges e Gabriela Reinaldo (2021), os videoclipes de Linn da Quebrada são entendidos por ela mesma como “fricções” entre o documental e o ficcional. Autodenominada como travesti preta “terrorista de gênero”, Linn elabora sua arte “como um processo de construção e desconstrução espiralado de seu corpo, de sua identidade e de sua estética-política”. Os autores nos apresentam o conceito de *corpas*, trazido pareado ao de *corpos*, ambos seguidos do adjetivo dissidentes. Nesse sentido, são *corpas*² que se insurgem contra a violência machista, misógina, transfóbica e racista.

Corpa, numa torção da palavra “corpo”, é uma transgressão à masculinização preponderante na língua portuguesa e um ato subversivo a partir da linguagem protagonizado por ativistas e/ou pesquisadoras/es trans e dissidentes sexuais e de gênero brasileiras/os (Borges, Ed e Reinaldo, Gabriela, 2021, p. 85).

O principal eixo norteador deste texto é o livro *Transfeminismos*, de Letícia Nascimento (2021). O que buscamos articular é o entendimento de gênero como um conceito em disputa e as provocações propostas em “*Mulher*”, como “Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher/ Ela tem jeito, tem

1 Na introdução da entrevista que realizou com Linn da Quebrada para a revista *Noize*, Carolina Cottens escreve que “O transclip é tudo aquilo que a gente ouve falar diariamente. É a violência sofrida pelas travestis, pelas trans. É também a união, a força e o empoderamento – o real, que vai além do discurso e do uso corriqueiro da palavra. Temos que não só bater palmas pra elas, mas reconhecer e engajar nas suas lutas. Reconhecer nossa “mulheridade” de forma universalista. Afinal, eu sou uma mulher cis; Linn, uma mulher trans, temos muito em comum e ao mesmo tempo muitas diferenças na nossa trajetória e na nossa vivência diária. Mas uma coisa é certa: ambas não queremos pau, queremos paz”.

2 Sobre o termo *corpas*, presente no artigo “Corpas negras em resistências cuir: olhares opositores e multidões queer nos videoclipes *Absolutas* e *blasFêmea* | *Mulher* de Linn da Quebrada” – uma torção política da palavra “corpo” feita por ativistas e pesquisadoras/es trans e dissidentes sexuais e de gênero – negras na manutenção de resistências cuir no Brasil, numa regurgitação latino-americana do termo anglófono “queer”.

bunda, tem peito e o pau de mulher!”. É possível pertencer ao gênero feminino através de experiências de mulheridades e feminilidades para além da matriz biológica? Desnaturalizar o sexo a partir da categoria biológica e estabelecer o gênero em uma perspectiva cultural.

Que joguinho sujo...³

Linn da Quebrada está em busca de negociações e estratégias para se manter viva. Ela está em um território em disputa. Interessada em falar do lugar onde está, que inventou e que ela denomina bixa travesty. Ela quer virar o jogo contra o opressor, que é aquele que exerce de forma hegemônica, universal e autorizada violências contra mulheres. Este, em suas múltiplas relações de opressões, opera em marcadores para além do gênero, incluindo raça/etnia, sexualidade/orientação sexual, nacionalidade e recorte de classe.

Envaidecendo, me nomeio bixa preta, me transtorno mulher e me reivindico bixa travesty, para finalmente – agora, aos meus 30 anos–, me perguntar: quem sou eu? (...) quem sou eu ao me olhar no espelho, ao sentir a ferida que cortou. Porque a Linn da Quebrada é, sim, uma invenção. Eu inventei a Linn da Quebrada pra poder inventar forças, pra poder inventar coragem e pra salvar a minha vida. A Linn da Quebrada salvou a minha vida. A Linn da Quebrada me fez acreditar na minha própria existência. A Linn da Quebrada me mostrou que é possível. E ela fez não só a mim, como fez muitas outras pessoas acreditarem nisso, também. A Linn da Quebrada é muito maior que eu. A Linn da Quebrada é uma legião (DA QUEBRADA, 2020).

Linn da Quebrada vem se inventando, se identificando, se autodefinindo e, sobretudo, tecendo narrativas a partir da sua condição autodeterminada de bixa travesty, de bixa preta. Para Letícia Nascimento (2021), é importante compreender o conceito de autodeterminação que busca afastar-se de demonização criada a partir de narrativas produzidas sobre pessoas trans para validar e valorizar as narrativas produzidas por pessoas trans. Essa mudança é relevante no sentido de criar narrativas contra-hegemônicas em relação à cisnormatividade e provocar deslocamentos conceituais e políticos em torno da categoria de gênero⁴. A lógica que determina a normatização sexo-gênero-desejo, na qual a heteronormatividade compulsória é dada como natural, com base em um essencialismo biológico e universal, também se aplica às feminilidades quando também são dadas pelo biológico.

Partindo do pensamento de Donna Haraway (2013), Nascimento apresenta-nos a ideia de que todas e todos somos híbridos, ciborgues, que “é pre-

3 Depoimento de Linn da Quebrada, no filme de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, *Bixa Travesty*, de 2019.

4 O conceito de gênero é defendido por Letícia Nascimento como uma construção social tão comum à transgeneralidade quanto à cisgeneralidade. Desnaturalizar o sexo partir da categoria de gênero é estabelecer o gênero em uma perspectiva cultural.

ciso romper com narrativas de origem, com ideias essencialistas, carnavalizar as fronteiras entre o biológico e o cultural, entendendo gênero como performance como processo de produção de nossos corpos, do sexo" (NASCIMENTO, 2021, p. 14). Linn defende que não há a categoria mulher⁵ e sim mulheres, plurais, diversas e autodeterminadas. Há muitas possibilidades de se performar gêneros e feminilidades. Em *Bixa Travesty*, Linn e Jup do Bairro destilam essas possibilidades: não é mais preciso retirar os pelos, acrescentar próteses e realizar cirurgias para performar feminilidade. Ao abordar mulheres trans, travestis e transgêneros dentro do feminismo, Nascimento diz "somos diversas, mas não dispersas", compreendendo a diversidade de performances e experiências femininas ou estabelece negociações culturais estratégicas e de representação política como mulheridades⁶. E por fim, Nascimento entende como elementar pautar a autodeterminação como direito das pessoas trans para que elas possam assumir suas identidades, fabricar seus corpos e existir coletiva e socialmente. A autora defende que garantir a entrada de outras sujeitas nas relações de poder – fortemente marcadas pelo patriarcado – através da sua participação no feminismo é incluí-las como sujeitas legítimas de luta, experiência e produção conceitual.

Prólogo performático

Quatro passos firmes, marcados pelo salto alto cintilante. O enquadramento é aberto, e a cena é quase totalmente no escuro. Um genuflexório de madeira, com um estofamento marrom, ambos escuros. Uma silhueta se movimenta, um tecido transparente e roxeado atravessa a tela, um vulto rápido. *Blackout. Fade in.* Quando a imagem se torna nítida de novo, surge o novo plano, bem mais fechado. Vemos as mãos, as unhas alongadas e pintadas de branco, o rosto enterrado entre os braços, em sinal de respeito, devoção. É uma prece. O sino toca. Linn da Quebrada levanta a cabeça, o sino toca. É um chamado ao som de *A paixão segundo São Mateus*, de Bach. Aos poucos, vai se desvelando para nós qual é a blasfêmia, qual deus, religião, sagrado será difamado, insultado.

Uma fagulha, uma dobra de corpa, apertada por um couro, Jup do Bairro usando uma cinta caralha, a boca entreaberta da Linn da Quebrada. Substituindo a prótese peniana, na cinta caralha, uma vela grossa, um rosto na contraluz

5 Depoimento de Linn da Quebrada, no filme de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, *Bixa Travesty*, de 2019.

6 Aqui, Nascimento se remete à ideia de gênero como Paul Preciado (2017) a entende, ou seja, no sentido de uma tecnologia que não apenas a modifica, mas que a produz. Portanto, as questões de gênero não nos permitem traçar limites sobre onde termina a natureza e onde começa a cultura. Para Judith Butler (2017), essa relação binária de dividir a biologia e a cultura nos auxilia a formular a opressão que é produzida socialmente como não natural e que tal binarismo mantém o sexo como uma verdade que determina nossos corpos. Para Nascimento, "não sendo a nossa 'categoria biológica 'que produz gênero, mas o gênero como o próprio processo pelo qual os corpos se tornam matéria. Afinal, não somos nossos corpos, nós fazemos nossos corpos" (Nascimento, 2021, p. 18).

revela o contorno de uma cabeça com um cabelo afro. Uma deidade? Assim, descobrimos que o que está sendo venerado e, ao mesmo tempo, profanado é o falo. Corpas nuas, seminuas, bocas, lingeries, pérolas, amarrações, unhas alongadas e pretas. Linn, com um maçarico nas mãos, vai derretendo a vela e a cera-porra vai escorrendo, caindo, marcando, queimando os corpos, o corpo da Linn. É gozo, é deleite, é dor, é tesão, é paixão, é morte. *Fade out. blasFêmea* é um neologismo que reúne a palavra blasfêmia e fêmea. Também é um exercício poético, que sobrepõe blasfêmia com fêmea, destacando o F em letra maiúscula e reduzindo o B, em letra minúscula. Parece que Linn nos diz que é a voz da Fêmea quem vai profanar o falo. Como analisa Ed Borges e Gabriela Reinaldo (2021), em seu texto “Corpas negras em reexistências cuir: olhares opositores e multidões queer nos videoclipes Absolutas e *blasFêmea/Mulher, de Linn da Quebrada*”, estamos diante da violência do home cis-hetero-viril e “a voz, o corpo e a obra da Linn da Quebrada e de toda uma legião resistem justamente aos mecanismos desses eixos de opressão.” (BORGES & REINALDO, 2021, p. 88). Tais eixos articulam a correlação das cisgenderonormatividades com padrões brancocêntricos e racistas, sobretudo no nosso contexto brasileiro, em que os autores adotam a expressão “cistema heteronormativo branco”.

Podemos ler *blasFêmea* como um enunciado que é dito pela fêmea. No contexto dos transclips⁷ da Linn da Quebrada, vamos assistir a um confronto de forças entre o falocentrismo e o seu oposto. Se pensarmos em Outriedades, como nos propõe Nascimento, temos a travestigeneridade como terceiro gênero, que vem frustrar as expectativas binárias e questionar a categoria mulher como universal, essencialista, estática e binária – em relação ao seu oposto, o homem. Assim, essa Fêmea reivindicada por Linn, sobretudo em *blasFêmea*, é a Outra que antagoniza com o macho, cis, hétero e branco, mas que não é a fêmea, cis, hétera e branca. É plural, que não pode ser enquadrada no conceito de mulher e que defende o que Nascimento nos coloca como uma experiência de mulheridades. Para o transfeminismo (Nascimento, 2021), “mulheridades pluraliza a noção de mulher e feminilidades, no intuito de reconhecer que existem performances de gênero femininas experimentadas por corpos que não se entendem necessariamente como mulheres. A ideia do Outro, como pensado por Beauvoir não é estática, ela se movimenta” (Nascimento, 2021, p. 23).

Mulher

“Eu acordei agora, dormi, acordei agora, agora. Agora que tô vendo que é você! Que você é louca, louca, mesmo, né. Júnior? Mas, tudo bem. faz o que você quer, o que você gosta! Mas, se cuida, tá? Tanto da alimentação como da

⁷ Entendemos trans clipes os clipes específicos de temáticas trans narrados por elas próprias, onde o cotidiano de suas vidas são eixos estruturais. No caso da Linn da Quebrada, esses trabalhos ainda estão relacionados com o que ela define como fricções, ou seja, encenações ficcionais com fragmentos documentais.

saúde. Beijo, te amo do jeito que você é.” A voz é da mãe de Linn da Quebrada, em off, no início do *Mulher*.

Em *Mulher*, acompanhamos um pequeno trajeto de Linn da Quebrada, em uma noite qualquer. Ela está toda montada, ou seja, maquiada, produzida com brilhos, salto alto, cabelão cacheado. Desfila pelas ruas da quebrada, até alcançar uma avenida principal, aguardar um pouco e entrar no carro de um homem que usa uma blusa com capuz. Eles têm uma certa familiaridade, trocam carícias e afeto. Temos três planos simultâneos: o passeio de carro de Linn com o encapuzado, cuja cena é dentro do carro; a Linn cantando, dançando, performando, no mesmo plano do início do filme, onde ela está andando pelas ruas da quebrada, olha diretamente para a câmera. Os planos são alternados, entre um mais geral – onde podemos ver seu corpo todo, a rua, uma certa perspectiva – e um mais fechado e um muito de perto, expondo boca, pernas, seios. Por fim, uma movimentação de um grupo de mulheres. Inicialmente, é um pequeno grupo que está num bar, bebendo e que aos poucos vai se ampliando, se misturando com outros grupos de mulheres, retratadas em situações cotidianas (no transporte público, nas ruas, mulheres sozinhas e em grupo). Os três planos vão se entrelaçando, até convergirem na cena da Linn sendo violentada por um grupo de homens. A sequência das mulheres se encontrando e formando um grupo cada vez maior sintetiza o propósito desse transclip: o grupo de mulheres de diversas etnias, tipos físicos, recortes de classe e performances do feminino que se aglutinam para resgatar a Linn da Quebrada, que está passando por uma violência, em público. O argumento do transclip pode ser inserido dentro dos temas cotidianos das pessoas trans e mistura cenas reais, com ficção. O que é real, em *Mulher*? As mulheres! São mulheres que representam uma grande diversidade de corpos! São mulheres trans, cis, bixas, pretas, gordas, magras, brancas... Como defende Nascimento, é a mulher sem o limite que a define a partir do sexo biológico e do mito de origem, que apresenta uma perspectiva única, achatando experiências singulares, subjetividades em temas universais.

É tema central do *blasFêmea* e da obra de Linn da Quebrada o multitudinário. Nos deparamos com ele, tanto nas mulheres que vão resgatar e defender a Linn da violência dos homens, na ficção, quanto nas da roda de mulheres que se encontraram para filmar o clip. Elas são a legião a que a Linn se refere ao dizer que “a Linn da Quebrada é muito maior que eu. A Linn da Quebrada é uma legião” (DA QUEBRADA, 2020).



Epílogo

Homem que consome só come e some. Homem que consome só come, fudeu e some. Eu tô fugindo de homem! É ao redor de uma tina com ervas, entoando esse trecho de *Mulher*, como um mantra, de mão em mão, de corpo em corpo, que terminamos o transclip. Trata-se da celebração de mulheridades, ao nos mostrar tantas mulheres de diferentes corpos. Em comum, todas sorriem, celebram, gritam. Um grito gutural, profundo, tribal. Uma festa. Um mundo de mulheres, sem homens. Esse epílogo celebra o que Nascimento vaticina “romper com a categoria mulher no singular, para pensarmos mulheridades/feminilidades”.

O mundo dá voltas, mas eu dou mais! – a reivindicação da bixa travesy, da bixa preta

Ao discutirmos corporalidade⁸ a partir do transfeminismo, de Letícia Nascimento, e o “transclip” de Linn da Quebrada *blasFêmea/Mulher*, podemos pensar a dimensão política do sujeito generificado, resultado das relações de poder. É evidente também que o propósito da obra, mas sobretudo da própria existência da Linn da Quebrada – e da Lina Pereira –, é provocação reiterada que sexo é gênero, que não se limita às questões genitais. Há implicação das outras dimensões sociais, afetivas e corporais. Como defende Nascimento, “as formas como nomeamos os sexos anatômicos é um efeito discursivo do gênero que produz materialidades” (2021, p. 27). Superados esses pressupostos epistemológicos, que desconstroem a ideia de anormalidade ligada a subjetividade trans, podemos ainda destacar a despatologização, a construção dos corpos, com base na sua criação artificial⁹, que equipara corpos trans aos corpos cis.

8 Corporalidade entendida no texto de Nascimento como referências e âncoras para a formação de identidades; por esse motivo, compreender a multiplicidades de corpos é fundamental para não mais perpetuarmos o jogo hierárquico que produz opressões diversas, processos de adoecimento e morte.

9 Os corpos cis gozam do privilégio capaz de colocá-los em uma condição natural que determina que as pessoas cis são a norma, ao passo que as pessoas trans têm um gênero anormal, pois o sistema os classifica como patológicos, desviantes e perversos.

Referências

- BORGES, Ed. REINALDO, Gabriela. “Corpas negras em reexistências cuir: olhares opositores e multidões queer nos videoclipes *Absolutas* e *blasFêmea/Mulher* de Linn da Quebrada”, *Rebeca – Revista de estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 10, nº 01, *Rebeca* 19, Jan/Jun 2021.
- COTTENS, Carolina. “A demolição do sagrado e a nova construção de feminino por Linn da Quebrada em *blasFêmea*”, *Noize*, 14 abr. 2017. Disponível em: <https://noize.com.br/exclusivo-demo-licao-sagrado-e-nova-construcao-de-feminino-por-linn-da-quebrada-em-blasfemea/#1>. Acesso em 14 ago. 2024.
- DA QUEBRADA, Linn. *BlasFêmea/Mulher*. Direção: Marcelo Caetano. YouTube, (10 min 18s) 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IUq-4WWJRngE>>. Acesso em 11 ago. 2024.
- DA QUEBRADA, Linn. *Conversa com Bial*, vídeo “Inventei Linn da Quebrada para salvar a minha vida” (16 min), 10 de ago. 2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8767792/>. Acesso em 14 ago. 2024.
- DA QUEBRADA, Linn. *Conversa com Bial*, vídeo “Já segurei muito xixi” (10 min), 10 ago. 2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8767817/>. Acesso em 18 ago. 2024.
- DA QUEBRADA, Linn. *Conversa com Bial*, vídeo “Quem sou eu” (7 min), 10 ago. 2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8767867/>. Acesso em 18 ago. 2024.
- NASCIMENTO, Letícia. *Transfeminismos*. Coleção Feminismos plurais. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.
- SANTOS, Rudi. *Manual de vídeo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

DASÍPE: o festar xerente

Maria do Espírito Santo Pereira Soares (Mariah Soares)

Produzido pelo indígena Serekmöröte Akwē Xerente (Edvaldo Sullivan Xerente), o vídeo que se analisa neste texto é uma reprodução de *dasípe*, festa de batismo de crianças Akwē que ainda não receberam nomes conforme os costumes. Quando filmou o vídeo, em 2011, o realizador cursava jornalismo na Universidade Federal do Tocantins (UFT) e contou com a colaboração de amigos do curso.

O vídeo surgiu a partir do próprio indígena, que desejava filmar uma festa tradicional do seu povo. As gravações ocorreram durante sete dias – período da realização da cerimônia tradicional *dasípe* –, que naquele ano aconteceu na aldeia Brupkare, ou Traíras, na língua portuguesa.

Gravar a festa para o conhecimento de futuras gerações foi o objetivo do indígena desde que surgiu a vontade de fazer o registro. *Dasípe* é a segunda produção de Serekmöröte. Em 2009, ele produziu “Dazihâ Zumze” (Brincadeira de criança), o qual está disponível na plataforma YouTube.

Serekmöröte Xerente (Edvaldo Sullivan Xerente) nasceu no município de Tocantínia (TO), região de nome Porteira, onde atualmente se localiza a aldeia indígena de mesmo nome. É graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Tem 52 anos de idade, sua companheira, a indígena Waxiaki Karajá (Marta Karajá), falecida, cujo nome original do Karajá é Iny (Inã); com ela tem quatro filhos: Malori, Brudy, Wakainonsen e Tezahi.

O contato com a sociedade envolvente iniciou ainda bem jovem, quando foi para Araguaína, na região norte do estado do Tocantins, para estudar no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), onde cursou o antigo Ginásio, atualmente Ensino Médio. Depois foi para Urutaí (GO), onde concluiu o Ensino Médio na Escola Agrotécnica Federal de Urutaí. Após concluir o curso, seguiu para Goiânia, capital do Estado de Goiás, onde viveu por 14 anos. Lá, fez vestibular para Agronomia, na Universidade Federal de Goiás (UFG), entretanto não foi aprovado. Na capital goiana, trabalhou em empresas de vários segmentos econômicos, como Boticário e Carrefour. Nesse período em que viveu longe da família manteve contato; visitava os pais na aldeia todas as férias e participava das celebrações culturais quando coincidia.

Em 2002, voltou para o Tocantins e foi morar com a família em Tocantínia, onde vive até hoje. Ao retornar para “casa”, a participação nas manifestações tradicionais do seu povo tornou-se efetiva, inclusive na coordenação de vários rituais culturais Akwē (SEREKMÖRÖTE, 2018a).

Dasípe: a linguagem do imaginário

Ao analisar a representação do indígena na cinematografia, especialmente no Brasil, é possível apresentar a ocorrência de um cinema descolonizado com o surgimento do cinema indígena, o qual retira o nativo da posição de objeto e transporta-o à posição de sujeito, produzindo o seu próprio cinema e as suas próprias narrativas representativas.

Tal atitude se insere na perspectiva decolonial, propiciando o uso da tecnologia como ferramenta decolonizadora – lutas desses povos pelo reconhecimento de seus territórios, de suas crenças, de sua história e memória (ANTONACCI, 2016, p. 113).

Em 2011, ano que o vídeo em análise foi produzido, a produção audiovisual por indígenas no Brasil já era algo relativamente comum. Naquele ano, o projeto Vídeo nas Aldeias (VnA) completava 25 anos, tornava-se uma referência internacional ao passo que motivava mais produções filmicas provenientes de diversos povos indígenas originários do Brasil.

Tal inovação se deu como resultado de políticas e ações afirmativas a partir do ano 2000, com a finalidade de inclusão social tanto do indígena quanto de negros à educação superior por, até então, terem sido segmentos sociais historicamente excluídos no Brasil. Para tal, a criação da Lei 12.771/2012, conhecida como a Lei das cotas, contribuiu para que mais indígenas ingressassem na universidade e promoveu o seu acesso à tecnologia.

Entretanto, no estado do Tocantins, as produções audiovisuais realizadas por indígenas eram ainda uma novidade, já que a própria criação do Estado, por meio da Constituição de 1988, era recente e carecia de melhor infraestrutura em todos os ramos sociais. Atualmente existem 342 indígenas estudando em diferentes cursos nos sete campi da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

O projeto VnA se transforma em um trabalho referencial neste novo contexto, pois apresenta um olhar diferenciado no processo de fazer cinema. A novidade em pouco tempo atraiu a atenção de investigadores que consideram as produções indígenas diferenciadas por apresentarem o potencial de funcionar como contranarrativas, enquanto representações capazes de se contraporem com as narrativas filmicas produzidas por cineastas não indígenas (SHOHAT, 2006, p. 69).

Após o exposto, vamos abordar a problemática que norteou esta análise, refletir em qual aspecto o cinema indígena se constitui como uma “contranarrativa”, partindo do documentário indígena *Dasípe: o Festar Xerente*, produzido pelo indígena Akwē Xerente Serekmõrõte (Edvaldo Xerente).

Consonante de que o autor do vídeo é indígena, *Dasípe* não possui semelhança com produções realizadas pelo VnA ou com qualquer outra produ-

ção audiovisual de ONGs ou universidade. *Dasípe: O Festar Xerente* é resultado de iniciativa de um aluno de Comunicação Social que desejava fazer o registro de um ritual do seu povo: “Queria filmar não para divulgação, mas para permanecer com os xerentes quando o ancião morrer” (SEREKMÖRÖTE, 2018b). Outra particularidade é que em *Dasípe* não há qualquer tipo de encenação.

Reflexão acerca da trajetória do gênero documentário

Importa brevemente discorrer acerca da inserção do gênero documental na cinematografia e o contributo da tecnologia digital nas produções audiovisuais de segmentos “minoritários”. Gênero do cinema com a finalidade de reproduzir a realidade na tela, o documentário tem sido tema controverso, percorrendo caminho ambíguo e impreciso na história da cinematografia. Penafria (2001) contribui nesse sentido ao esclarecer essa “posição ambígua” em que se situa o documentário. Por um lado, recorre este gênero a elementos próprios da linguagem cinematográfica, como escolha de planos, preocupação estética com enquadramentos, iluminação e montagem, por exemplo. Por outro lado, por ser considerado um gênero com grande proximidade da realidade, deve seguir preceitos que lhes são característicos, como a não-direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo e câmera na mão: “Tais recursos dão veracidade ao documentário” (PENAFRIA, 2001, p. 1).

Ao longo da história este gênero se tornou um importante instrumento de registros em diferentes épocas e com objetivos diversos. Começou a formar identidade na primeira metade do século XX, quando John Grierson utilizou, pela primeira vez, o termo documentário referindo-se a *Moana* (1926), de Robert Flaherty. Porém, só mais tarde especificou o sentido que lhe pretendia dar, o de tratamento criativo da realidade: “É então que data o início do processo de construção de uma identidade para o documentário” (PIÇARRA, 2006, p. 6).

A Alemanha também se destacou com sua produção de documentários, mas o gênero sofreu prejuízo com a sua associação com a propaganda nazista promovida por Goebbels. A renovação do conceito de documentário coube à França, aos Estados Unidos e ao Canadá, no final dos anos de 1950, com experiência histórica, progresso técnico e liberdade de criação, originando a atividade que deu o protagonismo aos três polos de desenvolvimento do gênero: Office National du Film, em Montreal; o Comité du Film Ethnographique, em Paris; e a equipa Leacock-Drew, nos Estados Unidos (PIÇARRA, 2006, p. 7).

Assim, com o gênero documentário, a inserção da tecnologia digital contribuiu para o surgimento de filmes alternativos vistos antes somente em circuitos de arte ou via Internet. A utilização dos meios tecnológicos como ferramenta de difusão da cultura se constitui numa prática adotada por grupos minoritários e indígenas.

Seguindo a mesma linha de pensamento, Shohat (2006) afirma que as produções indígenas se mostram diferenciadas por apresentarem o potencial de funcionar como “contra-narrativas” enquanto um conjunto de representações capaz de se contrapor a narrativas produzidas por não-indígenas. Dessa forma, esses grupos indígenas dão visibilidade aos seus costumes e lutam ao mesmo tempo em que operam como um discurso de reelaboração de suas identidades.

Akwē Xerente: uma revisitação à memória

Dasípe: *O Festar Xerente* expressa aspectos do mundo Akwē, além do cotidiano, através da arte, da língua materna e dos mitos. O povo indígena Akwē Xerente se autodenomina de Akwē, que significa “indivíduo”, “gente importante”. No pensamento de Barroso (2009), o significado do termo é muito mais amplo: quando os Akwē dizem “Akwē, somos nós”, querem dizer, “isso mesmo, gente importante”, com orgulho e respeito ao nome que possuem” (BARROSO, 2009, p. 36). Quanto à palavra *xerente*, a mesma autora explica que “é uma denominação de outros índios ou brancos, que no passado intitularam esse povo assim” (BARROSO, 2009, p. 36).

Maybury-Lewis (1982) descreve que os xerentes migraram provavelmente do nordeste para o norte do Brasil no início do século XIX, ao se separarem do povo indígena Xavante, o mesmo povo Akwē (MAYBURY-LEWIS, 1982, p. 39). Os xerentes ficaram à margem direita do rio Tocantins e os xavantes seguiram para o Estado do Mato Grosso.

No mesmo percurso, Barroso (2009) pontua que, em 1840, o frei franciscano Antonio de Ganges veio da Itália para o Brasil para fundar o aldeamento Tereza Cristina para o povo Akwē, que se fixou inicialmente em Piabinha, hoje município de Tocantínia, onde os xerentes vivem até os dias atuais (BARROSO, 2009, p. 37).

Em Tocantínia, o povo Akwē vive em dois territórios: Terras Indígenas Xerente e Funil, a 70 quilômetros de Palmas, capital do estado do Tocantins, numa área territorial demarcada de 183.542 hectares, com população de 3.704 indígenas, segundo dados do Sistema de Informação de Atenção à Saúde de Indígena (SIASI, 2016). Vivem em 64 aldeias, situadas geograficamente nas seguintes regiões: Brejo Comprido, Brupe, Funil, Rio Sono e Xerente (XERENTE, 2016, p. 30).

A festa *dasípe* é uma celebração tradicional do povo Akwē Xerente. Acontece a cada dois ou três anos, por se tratar de um grande acontecimento, que reúne indígenas de várias comunidades xerentes. Em 2011, a festa aconteceu na aldeia *Brupkare*, ou aldeia Traíras, na língua portuguesa, cumprindo o desejo do ancião *Sitmōwē* Xerente (Gabriel), incentivador da cultura *akwē* e que faleceu antes da realização da festa.

A homenagem ao ancião representa elemento significativo para os Akwē Xerente, não obstante as mudanças ocorridas ao longo do tempo, decorrentes do convívio com a sociedade envolvente, os Akwē de tradições orais e hábitos coletivos, preservam na memória sentimentos que os tornam povo, dentre os quais, o respeito aos velhos, que nessa cultura tem significação de respeito à experiência, ao acervo de conhecimentos adquiridos no curso da vida. O velho ou Wawē, ocupa posição importante na sociedade Akwē.

O autor do vídeo explica a razão da festa em homenagem ao Wawē Sitmōwē, o ancião Gabriel: “esta festa tem uma razão especial, pois foi realizada em homenagem a uma pessoa que valorizava muito a cultura do seu povo” (Xerente Serekmōrōte, narração do filme, no intervalo 01m21s a 01m43s).

Do mesmo modo que Sitmōwē desejava ensinar e contar todas as histórias do *Dasípe*, este sugere que o produtor do vídeo faça algo similar ao registrar a festa. De forma muito própria, é como se ele convidasse o espectador a conhecer a sua cultura e por meio do olhar da câmera, mostra e “ensina” tudo que vai surgindo na tela.

Análise do vídeo

Passamos agora à análise do documentário *Dasípe: O Festar Xerente*, como exemplo da experiência de utilização da tecnologia para o registro de aspectos da cultura Akwē.

O repertório imagético de *Dasípe: O Festar Xerente* é plural, assim como o é a cultura akwē. As sequências e cenas se sucedem de forma fragmentada, sendo poucas as que apresentam continuidade como as da corrida da Tora Grande (*isitro*), que começa desde o afiar do machado, passando pelo corte da madeira (o buriti) até a corrida da tora. As demais, ora aparecem na tela como atividades do cotidiano relatadas anteriormente com testemunhos e outras práticas e rituais daquele povo. Essa estrutura foi pensada e mantida na montagem.

A parte inicial mostra uma síntese da história a ser contada, conduzida por trilha sonora própria (Wanim bdã, cd 2)¹. A sequência de 17 planos (00m01s a 00m44s) apresenta cenas de atividades do dia a dia na aldeia, rituais e fragmentos de cerimônias que compõem a sua narrativa narrada na língua akwē.

O breve resumo de 57 segundos inicia com o rosto de uma criança em close-up.

¹ Coletânea de música do povo Akwē Xerente denominada Watô za ïnōkre composta por dois CDs, produzidos pela Associação Indígena Akwē, em 2008/2009, no estado do Tocantins, com a finalidade de fortalecer a cultura do povo Xerente.

Figura 1 – Cena de Abertura do vídeo em 0m01s a 0m04s.



Em seguida, o espectador é convidado a conhecer parte do local da festa, como o pátio da aldeia e mulheres preparando a comida tradicional (beju com carne moqueada), dentre outras cenas descritas oportunamente.

Figura 2 – Pátio da Aldeia. Cena em 0m17s a 0m19s



Figura 3 – Cena em 14m49s a 15m22s



A partir da hipótese de que toda história para ser contada parte necessariamente de alguém que a narra, pressupõe-se que a história será sempre contada através do ponto de vista do narrador. Portanto, não haveria narrativa sem o narrador. O conceito de narrador apresenta divergências entre os teóricos. Neste raciocínio, Nogueira esclarece que o narrador não pode ser confundido com o autor da obra. Nesta concepção, o narrador é uma criação do autor (NOGUEIRA, 2010, p. 132).

O vídeo *Dasípe: O Festar Xerente* sugere que há múltiplas narrações limitadas, evidenciadas em depoimentos de oito indígenas, porém tem predominância do narrador onisciente. Ele conhece e organiza todo o universo diegético do vídeo, cuja narrativa filmica está estruturada ora com depoimentos nas sequências (0m58s a 01m18s; 04m10s a 04m30s, 04m40s a 05m03s; 05m04s a 05m18s; 05m36s a 05m52s; 05m58s a 06m09s; 07m35s a 07m48s; 06m11s a m38s e 14m48s a 15m06s), ora somente com imagens e, na maioria do tempo de duração do vídeo de 19m04s, com a focalização onisciente.

Embora a focalização seja onisciente, ela é limitada, pois sugere desconhecimento total dos fatos, quando a focalização recorre a depoimentos acerca de fatos da história dos *Akwē*. O estudo da narratologia é vasto e sua origem está ligada ao estruturalismo na figura de Roland Barthes. Ao concluir que numa narrativa deve existir um doador (narrador) e um destinatário (leitor), Roland Barthes foi um dos primeiros estudiosos a descrever a lógica inerente a todos os modelos estruturalistas da narrativa, considerando os três níveis sucessivamente – as funções, as ações e a narração (AUMONT, 2004, p. 127).

No mesmo caminho, em seu estudo filmico sobre a questão da enunciação, Gerard Genette dedicou-se especialmente ao modo da narrativa, ou seja, como a história é contada. Assim, Genette amplia a posição e dá mais poder à narrativa na relação da enunciação. Para Genette, a narrativa “pode fornecer mais ou menos informações sobre a história que conta, pode dá-la sobre um certo ponto de vista” (GENETTE *apud* AUMONT, 2004, p. 138).

Ainda segundo o estudo de Genette, ele relaciona três tipos de ponto de vista, a partir da questão de quem vê: o narrador onisciente, que diz mais do que as personagens sabem; o narrador que só diz o que vê uma personagem; e finalmente o narrador que diz menos do que sabe a personagem (GENETTE *apud* AUMONT, 2004, p. 139).

Apoiados no estudo de Genette, consideramos que em *Dasípe* a história é contada sob o ponto de vista do narrador onisciente. Partindo dessa perspectiva, a narrativa se desenvolve sob o ponto de vista da narração, ou seja, através do olhar do narrador que aqui é também o documentarista.

A progressão de imagens que descrevem várias situações e atividades do dia a dia que aparecerão ao longo da narrativa é familiar aos Xerentes, mas desconhecida ao espectador não indígena, tendo em vista as poucas produções com tais características.

A produção corresponde a uma narração, ou seja, a corrida da flecha com crianças, a confecção de arte indígena, a corrida da Tora Grande (*isitro*), os homens no acampamento, as mulheres no preparo de comida típica, os homens na floresta cortando árvore para confeccionar as toras (*isitro*), a apresentação de danças conduzida pelo pajé (à noite), sob o ritmo do canto *Wanim bdâ*, cantado pelos próprios indígenas, as crianças com cajados brincando de imitar os adultos, as cenas dos *padis* - seres mitológicos - e demais cenas do cotidiano da aldeia caracterizam a progressão da narrativa promovida pela projeção daquelas imagens descritas acima.

Ainda que o objetivo fosse produzir um documentário, o produtor tinha a intenção de gravar tudo o que ocorre durante a festa para salvaguardá-la como registro e, no futuro, os jovens indígenas pudessem conhecer o passado por meio da tela, ou seja, assistir no futuro. Serekmöröte optou por uma estrutura narrativa de depoimentos de indígenas, fragmentos de danças e cânticos tradicionais, mesclados com sua narração na língua materna – predominante no vídeo, demonstrando certamente seu interesse de contar a história ao seu modo, através da sua perspectiva.

Através do seu olhar, o narrador traz para o presente um compêndio de práticas e ensinamentos dos ancestrais da cultura *akwē*. Desse modo, o realizador, consciente ou inconscientemente, motiva outros indígenas a utilizarem a tecnologia em favor da sua cultura, ao mesmo tempo que dá a sua contribuição para o gênero documentário.

Neste percurso, Manuela Penafria, em seus argumentos teóricos, explica que: “cada filme contribui para o cumprimento de uma das principais funções do documentarismo: promover a discussão sobre o nosso próprio mundo; confrontarmo-nos ou distanciarmo-nos de nós próprios. Estão, também, a incentivar o diálogo sobre diferentes experiências sentidas com maior ou menor intensidade” (PENAFRIA, 2001, p. 6).

Após esta exposição, sugere-se que *Dasípe: O Festar Xerente* segue a estética do gênero documentário por conter algumas convenções ou códigos do gênero. Filmado em ambiente totalmente natural, a *mise-en-scène* geral é a alegria de celebrar o rito de passagem – a criança passando da situação não nominal para a condição de *Akwē*.

Figura 4 – Cena em 4m10s a 4m30s



Ao analisar uma das poucas sequências do vídeo que contêm diálogos – o intervalo de 4m10s a 4m30s –, o autor adota o enquadramento em plano geral, como se ele reafirmasse seu estilo realista. Valoriza o ambiente natural e os diálogos são aparentemente espontâneos. A *mise-en-scène* mostra as personagens dentro da própria cena dessas personagens, ou seja, dentro da floresta, o habitat deles.

A luz natural possui várias nuances, texturas, como o contraste das cores das folhas verdes e esbranquiçadas das árvores contidas no espaço. O contexto sugere o desejo do autor de ressaltar a importância do local para os indígenas ao mesmo tempo em que deixa implícito que eles vivem em harmonia com a natureza, evidenciado no diálogo de Paulo Kmôrê sobre características e como é feita a escolha dos troncos para o descarte. “Este aqui é para os homens. Um tronco de um buriti maduro. A pessoa tem que saber identificar” (KMÔRE, 4m26s). O som dos machados cortando a madeira interagindo com os diálogos dá ritmo e movimento à sequência.

Os depoimentos de oito indígenas, por exemplo, aparecem ser espontâneos, sem sugerir qualquer tipo de ensaio ou direção prévia. Os diálogos na sequência na floresta durante o corte da madeira buriti para a fabricação da “Tora Grande” (isitro) também aparecem ser espontâneos, propiciando maior aproximação da realidade e, consequentemente, sugerindo autenticidade à história contada, como revela o próprio realizador: “a ideia do vídeo era fazer tudo natural para não descharacterizar como tudo era” [SEREKMÔRÔTE: 2018c]. Em síntese, o vídeo sugere um convite ao espectador para refletir sobre aquele mundo projetado na tela.

Ao fazer um parâmetro entre o teatro, a pintura, o romance e o filme, Christian Metz pontua que, de todas as problemáticas das teorias de filme, a

impressão da realidade é a mais relevante. O filme nos dá o sentimento de estar assistindo a um espetáculo quase real (METZ, 1972, p. 16). Em *Dasípe*, há sugestão ao espectador para assistir aspectos da realidade *Akwē*.

Aqui, consoante ao pensamento de Nogueira, comprehende-se que os testemunhos contidos no vídeo fazem parte dos códigos do gênero documentário, ao considerar relevante a ampliação dos critérios apresentados na categoria de gêneros por ainda estarem fora da classificação estrita e consensual da cinematografia. Nogueira observa que o documentário “tem como objectivo fundamental o testemunho e a reflexão da realidade, partindo desta” (NOGUEIRA, 2010, p. 6).

Ao considerar o documentário produzido por um indígena, tem-se então um enorme desafio da análise filmica para o qual os caminhos de sua superação começaram a surgir a partir dos encontros e diálogos com o seu autor: “fazer o registro e guardar para que a cultura não se perca”, nas próprias palavras do autor demonstra ser fator determinante para a produção do documentário. Sua intenção foi filmar tudo de maneira natural, sem representação ou encenação – “sem máscara”, esgarçou o pensamento desta investigadora de maneira esclarecedora.

Para tal, duas visitas à aldeia – local da captação – foram necessárias para assim, ao estar frente a frente com os anfitriões daquela festa/registro – causa do documentário, tornar-se possível a vivência e a completude do significado do documentário. Mais tarde, quatro outras visitas ao seu autor Serekmöröte Xerente (Edivaldo Sullivan Xerente) aconteceram em Tocantínia (TO), quando houve oportunidade de observar que *Dasípe* expressa além de aspectos culturais, trazendo também a forma *xerente* de ver a si e ao mundo.

Desses encontros duas férteis entrevistas germinaram. Para a primeira, a pesquisadora optou em anotar as reflexões do autor sobre suas particularidades enquanto indígena, que o motivaram a gravar aquela festa. Em um segundo momento, a investigadora extraiu de Serekmöröte Xerente (Edivaldo S. Xerente) comentários explicativos plano a plano dos 19m04s do documentário.

Optou-se, nesta entrevista, por utilizar um dispositivo móvel de gravação, a qual foi transcrita e anexada ao trabalho. Para que não restasse nenhuma dúvida quanto ao exposto e no intuito de manter a sua íntegra, tanto da motivação quanto da intenção de produzir o documentário, pois, afinal, somente ao autor caberia a interpretação mais próxima do real de cada gesto, de cada olhar.

Conforme esclarecido em parágrafos anteriores, a “significação” para este vídeo especificamente restou imaculada, sobretudo por ser uma festa específica da cultura *akwē* e ter sofrido mínima influência externa quanto da sua gravação. Assim, uma terceira entrevista foi realizada à distância, por meio de áudios enviados em rede social, via Whatsapp. Assim sendo, torna-se impor-

tante revisar a análise da linguagem documental apresentada por Nichols.

Partindo do pressuposto de que todo documentário possui uma característica, uma espécie de impressão digital, a qual confirma a individualidade do cineasta, Nichols teorizou sobre categorias ou modos de representação do documentário, estabelecendo as convenções que um filme pode adotar (NICHOLS, 2010, p. 135).

Assim, no vídeo e no filme documentário, Nichols estruturou seis modos de representação que funcionam, segundo o teórico, “como subgêneros do gênero documentário propriamente dito”: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Conforme o autor, “um filme pode conter características de mais de um desses modos. Tais características dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização” (NICHOLS, 2010, p. 136).

Ao analisar a linguagem documental de *Dasípe: O Festar Xerente*, recorre-se a Nichols para sugerir que o vídeo em questão contém características dos modos expositivo e observativo. A categoria expositiva está presente no vídeo, uma vez que a estrutura apresenta fragmentos do mundo histórico do povo indígena Akwē, dirigindo-se diretamente ao espectador por meio de legendas e voz.

Os filmes desse modo adotam o comentário como voz de deus. O narrador é ouvido, mas jamais visto (NICHOLS, 2010, p. 142). Percebe-se também que há preocupação com a defesa dos argumentos de forma objetiva. Há coerência ou continuidade da argumentação e narração e imagens “andam juntas”.

A captação de imagens com ou sem a mínima encenação dá a impressão de que o realizador mostra a realidade como ela é, indicando a presença de “porções” do modo observativo no vídeo.

Sistema complexo de significação, o cinema reúne diversos discursos (iluminação, montagem de cenário, montagem e som), “contribuindo para a construção de significado” (TURNER, 1997, p. 63). Um espaço imagético capaz de entreter, emocionar e levar o espectador à reflexão sobre seu mundo e/ou outros mundos. Significações estas muitas vezes recorrentes de linguagens não verbais, típicas da narratologia cinematográfica.

A seguinte sequência será analisada na cronologia: de 8m44s a 9m24s. O universo diegético da sequência é bastante expressivo, trata-se da apresentação de fragmento da “Dança da Paz”. Esta tomada foi filmada à noite, é composta de uma sequência de sete planos, dentre os quais predominam planos médios. A câmera na mão busca, sem perda de detalhes, registrar a sincronia da dança, quando então o ancião conduz o desenvolvimento da comemoração. Percebe-se a intenção de registrar todas as etapas da sequência, desde a filmagem do deslocamento das personagens, enquanto o ancião se direciona às jovens indígenas, até o registro dos passos sincronizados dos jovens ao acompanhar o ritmo das músicas, cantadas por eles mesmos.

O *wawē* (o ancião) é o protagonista da cena. Ele ensina os passos para os jovens e puxa a cantoria ritmada com o maracá² que ele carrega na mão. A trilha sonora é cantada por todos na língua materna, dando importância emocional à cena, o que Turner (1997, p. 64) denomina de “transmissão dos verdadeiros sentimentos das personagens envolvidas” (TURNER, 1997, p. 64). Para Turner, trata-se da realidade emocional da música cinematográfica, que, na cena, acrescentada do maracá, torna-se um elemento a mais na narrativa.

Voluntária ou involuntariamente, o autor promove com a música a interpretação subjetiva do espectador do vídeo. Nos estudos de Levi Strauss (1966), “o significado da música não pode ser determinado por aqueles que a tocam, mas somente por quem está ouvindo” (*apud* TURNER, 1997, p. 65). E, neste caso específico, torna-se ainda mais relevante, por se tratar de um vídeo elaborado inicialmente para um público específico, os próprios xerentes.

Turner encontra em Barthes outra contribuição significativa para esta análise, já que este anuncia ser “impossível descrever a música sem adjetivos”, isto é, deve ser entendida em termos de seu efeito subjetivo e não por intermédio de um dicionário de significados (TURNER, 1997, p. 65).

Os participantes dançam com seus dorsos expostos na intenção de destacar as pinturas corporais em listras, típicas do clã *Warihê*, de modo que, esclarece Barroso, a pintura corporal “representa a linguagem que identifica o indivíduo *Akwē*” (BARROSO, 2009, p. 137).

Na penúltima cena da sequência (08m43s a 09m34s), o plano aberto é bastante significativo, uma vez que o realizador consegue mostrar todos os participantes, em uma iluminação bastante expressiva, com sombras nítidas e densas das personagens que estão em primeiro plano. Assim, ele provoca, aparentemente de forma não intencional, o efeito na iluminação *low-key* e direciona imediatamente a atenção do espectador para a cena.

Vale refletir sobre a ênfase dada à linguagem nessa cena. Inerente à condição do próprio ser humano, a língua falada é tão essencial quanto outras formas de linguagem que o homem é capaz “de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir, ou seja, ver, ouvir e ler” (SANTAELLA, 1985, p. 11) numa relação comunicacional com o outro. E, sobre estas, Santaella afirma que a teia comunicacional está entrelaçada por meio de “imagens, gestos, luzes, expressões... através do olhar, do sentir e do apalpar...” (SANTAELLA, 1985, p. 11).

É expressivo compreender a Semiótica, ciência que estuda todas as linguagens, pois ela examina de forma minuciosa os signos e códigos simbólicos em busca de tornar visíveis e compreensivos esses fenômenos geradores de significado. Foram vários os teóricos que, ao longo do tempo, dedicaram-se a estudar a forma como a mente humana interpreta o mundo à sua volta.

Ferdinand Saussure, precursor da semiologia de base linguística, define o signo como uma relação diádica entre significante e significado, isto é, a relação entre uma imagem mental e os fonemas que dão sentido a esta imagem.

2 Instrumento musical tradicional dos *Akwē*.

Charles Sanders Peirce, o precursor da semiótica de base filosófica, investigou a relação entre signo e objeto e definiu signo como “aquilo que sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém” SANTAELLA, 1985, p. 46). Santaella, a principal estudiosa do autor no Brasil explica:

Um signo intenta representar em parte um objeto, que é, portanto, num certo sentido, a causa determinante do signo, mesmo que o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediataamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata é o signo e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamado interpretante (SANTAELLA, 1985, p. 78).

Dentro dos enquadramentos analisados, a compreensão da semiótica enfatiza a perspectiva exclusiva dos *Akwē* quanto ao vídeo, que aparenta se fiel às sequências narrativas do ritual. O que se percebe é que, para os xerentes, o vídeo, objeto deste trabalho, está muito mais próximo da causa mediata do signo, ou seja, seu próprio objeto. Parece ser esta a diferença do olhar indígena atrás da câmera, em relação ao cineasta não-indígena. Aqui, seu trabalho sugere estar mais próximo do universo filmado. Note-se que todas as sequências correspondem a signos inseridos em índices sequenciais que somente poderão ser interpretados em sua essência, sem ou com mínima encenação, pelos próprios xerentes. A interpretação desta linguagem respalda-se na semiótica para sustentar a sua significação.

Enquadramento enquanto narrativa

Para este estudo, considera-se o termo enquadramento um dos elementos da linguagem cinematográfica. Consiste na maneira de decidir o que faz parte do quadro em cada momento da sua realização. Enquadrar, partindo da significação de enquadramento, será a definição, portanto, do modo que o espectador perceberá o universo proposto pelo filme.

O valor é dado por Aumont, para quem um enquadramento, “antes de ser um significante do ponto de vista das personagens é também um significante do ponto de vista da instância narradora e da enunciação” (AUMONT, 2004, p. 163). Isto é, o enquadramento tem a significação do narrador e do que é narrado, ou seja, da própria narrativa.

Ao definir a enunciação no cinema, Gardies descreve que esta nada mais é que “um acto semiológico pelo qual certas partes de um texto nos falam deste texto como se fosse um acto” (GARDIES, 2008, p. 28). Ou seja, para este autor a narrativa é o ato de dar sentido a fragmentos textuais que nos permite compreender o texto original como se fosse um ato. Na relação do enunciado com o espectador, Gardies considera “a parte do espectador determinante para sentir, perceber e até não notar efeitos enunciativos” (GARDIES, 2008, p. 28).

Dando continuidade à análise filmica, discorre-se abaixo sobre o primeiro plano do vídeo (0m01s a 0m04s). Com um manejo simples da câmara dirigida diretamente ao rosto da criança no enquadramento *close-up*, surge o mecanismo do olhar fora-de-campo. Embora a duração seja breve, como já descrito, a tomada revela expressividade na composição do quadro, interrompida pelo movimento oblíquo do olhar da criança.

Mais uma vez no âmbito de significante, “o enquadramento *close-up* forte representa emoção ou crise” (TURNER, 1995, p. 55). Em *Dasípe*, na óptica do produtor, seu desejo aparenta ser chamar a atenção para a pintura no rosto da criança; “das muitas crianças que estavam reunidas, apenas aquela estava com o rosto pintado, isso me chamou atenção. Fiz o close para destacar a pintura com urucum” (SEREKMÖRÖTE, 2018d).

Nessa perspectiva, Gardies (2008) estuda o olhar fora-de-campo sobre vários aspectos. Na dinâmica campo-fora-de-campo, o olhar do “objeto” em direção ao espectador remete o espaço filmico para o não visível, o chamado fora-de-campo, o qual nasce das relações entre o visto e o sugerido (GARDIES, 2008, p. 32).

Gardies (2008) analisou também o olhar fora-de-campo como parte da montagem, o que equivale dizer que o olhar fora-de-campo apela à presença da pessoa ou objeto para quem ou o quê se olha. O olhar direto para o espectador cria uma relação forte entre a pessoa no ecrã e o espectador, gerando afeto ilusório. “Esta modalidade é fundamental no documentário, entretanto proibido na ficção, sob o risco de interrupção da homogeneidade diegética. Quando isso ocorre na ficção é proposital” (GARDIES, 2008, p. 33).

No caso específico da cena descrita pelo autor, cuja significação estava na captação imediata de seu olhar para enfatizar, outrossim, a pintura ao redor de seus olhos, feita com urucum – semente de uma árvore de mesmo nome, típica da região norte do Brasil. Percebe-se assim que, ao contrário da afirmação de Gardies, Serekmöröte vale-se desse código cinematográfico para destacar um momento de significação para seu povo, até como abertura do vídeo, com uma duração breve, entretanto de significação considerável.

A partir daí, recorre-se à semiótica novamente para trazer à vista elementos de significação contidos no plano em destaque. A escolha do plano é bastante sintomática com relação à sua elaboração porque a descoberta daquela criança, com aquela pintura específica, foi determinante para que a tomada iniciasse o vídeo. Aparentemente, o plano mostra-se independente do todo do vídeo, poderia ser inserido em qualquer espaço da narrativa. Entretanto, se mostra em destaque enfatizando a decisão autônoma de seu realizador, que também fez a montagem do vídeo.

Aivone Carvalho Brandão (2018a) argumenta que o plano em questão representa toda a essência do vídeo. “O *close-up* no rosto simboliza a forma direta e diferenciada do olhar indígena” (BRANDÃO, 2018b). O signo está de

maneira direta mais próximo do seu objeto e, portanto, da realidade do rito. Brandão compara o enquadramento com o episódio das escarificações por parte das mulheres no ritual fúnebre bororo, objeto de seu estudo; “para simbolizar a dor diante da perda do ente querido, elas, de maneira real, mostram a dor que sentem com a própria dor, os riscos de escarificação que sangram e derramam na cesta fúnebre”. Segundo ela, em muitas situações, pode se perceber que o olhar indígena, no que tange à representação do seu objeto, está mais próximo da realidade, ou seja, o significado da coisa é a própria coisa.

O olhar indígena é direcionado para o real, sem encenação, aí está a diferença entre o cinema indígena e o cinema não-indígena. Por isso, o cinema indígena se constitui como contranarrativa.

Eu considero o vídeo *Dasípe* o verdadeiro cinema indígena porque tudo é mostrado de maneira natural, sem encenação. É também um documento antropológico, uma vez que o autor produziu com a intenção de guardar como registro histórico (BRANDÃO, 2018c).

O autor do vídeo corrobora com Brandão ao comentar por que ele decidiu produzir *Dasípe*. Em suas palavras:

A intenção foi fazer o registro com o olhar indígena. Têm muitos vídeos que ao meu ver não representam o verdadeiro teor dos rituais. Então eu quis valorizar o máximo seu significado. O vídeo não foi produzido para a divulgação, mas sim como registro voltado para o próprio Xerente. Os anciões vão morrendo e através do registro a gente pode resgatar.

Serekmõrõte continua:

Então, a intenção foi registrar todos os elementos que são usados durante o *Dasípe*. A festa é voltada para colocar nomes e ao mesmo tempo os anciões repassam informações e conhecimentos para os jovens para que a cultura não morra. Então o vídeo retrata isso. Por isso procurei valorizar ao máximo a língua, os cantos, os preparativos da festa para ficar como um registro histórico. Para mim representa muito fazer o registro tradicional através do meu olhar, valorizando a cultura como ela acontece sem encenação. Registrar no momento que ela está sendo preparada, no momento que ela está acontecendo sem colocar máscara (SEREKMÕRÕTE, 2018e).

Conclusão

Foi um grande aprendizado, com aquisição de novos conhecimentos, neste meu ano no doutorado na Universidade de São Paulo, no Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHDL). Es-

tudar a perspectiva decolonial me propiciou ampliar o entendimento quanto ao significado da produção cinematográfica feita por um realizador indígena.

Nesta perspectiva decolonial, observa-se que o vídeo em análise pode ser uma experiência decolonial, uma vez que o olhar do realizador expressa o mundo *Akwē* por meio da língua, dos rituais, da arte, dos mitos e o *modus vivendi* dos *Akwē*. Representativo e atraente, por meio de imagens o filme pode inicialmente provocar estranhamento, por diversas razões, dentre elas, pela quebra de estereótipos construídos pelo cinema e que ainda requerem diversas iniciativas para serem quebrados.

Dasípe pode representar um passo importante desta quebra, a ousadia ou o desafio de realizar uma produção “sem ou com mínima encenação”, a qual é feita estritamente para um espectador cuja linguagem está totalmente imbuída de significação, uma vez que ele está inserido no mesmo plano de vivência do realizador.

No entanto, a riqueza cultural e o independente processo de produção deste vídeo extrapolam o objetivo inicial por agigantar-se em uma produção aparentemente autêntica, sem ou com mínimas encenações. Parte da identidade brasileira ignorada, mostra aos não-indígenas os minuciosos motivos dos rituais e ritos do povo *Akwē*. Antes de ser um documento de acesso à cultura aos jovens daquele povo, representa o testemunho da argumentação do povo indígena *Awkē* para que sua cultura seja não apenas admirada, mas também respeitada e reconhecida como parte da identidade brasileira.

Referências

- ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*, 2^a ed. São Paulo: Educ, 2016.
- AUMONT, Jacques e outros. *A Análise do filme* (título original *L'Analyse des films*, tradução Marcelo Felix). Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.
- AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme* (título original: *Esthétique du film*), 9^a ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus editora, 2012.
- BARROSO, L. S. L., **ÀZÊ SIKUTÕRI**: para não esquecer a oralidade e o conhecimento da escrita, tese de conclusão de curso apresentado à FACED, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.
- GARDIES, René (org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- MAYBURY, Lewis David. *A Sociedade Xavante*, Coleção Etnografia brasileira, coordenação de Roberto da Mata, tradução Aracy Lopes da Silva. São Paulo: Editora Francisco Alves, 1984.

METZ, Christian. *A significação do cinema*, tradução e posfácio: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: editora Perspectiva, 1972.

NICHOLS, Bill. *Para desconstruir os principais estereótipos sobre esses grupos no país*. <https://cadernoselivros.files.wordpress.com/2016/08/nichols-b-introduc-c3a7c3a3o-ao-documentc3a1rio.pdf>, pp. 135-177.

NIMUENDAJÚ C. *The Serente Los Angeles*: The Southwest Museu. Publication of The Frederich Webb Hodge, Anniversary Publication Fund, volume IV, 1942.

NOGUEIRA, Luis. *Manuais de Cinema I*. Laboratório de Guionismo. Portugal: Livros LabCom, Ubl, 2010.

NOGUEIRA, Luis. *Manuais de Cinema II*. Géneros cinematográficos. Portugal: Livros LabCom, Ubl, 2010.

PENAFRIA, Manuela, Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s). In: *VI Congresso SOPCOM*, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos. Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2024.

PIÇARRA, Carmo, Maria do, Salazar vai ao cinema. *O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Edições Minerva Coimbra. 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 3^a ed., 1985.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Sumus Editorial, 1997.

XERENTE, Edvaldo Sullivan, *Folkmídia e cultura indígena xerente: uma análise do agendamento midiático do Dasípe*, Trabalho monográfico apresentado no curso de Comunicação Social, da Universidade Federal do Tocantins como requisito para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, Palmas/TO, 2016.

XERENTE, Edvaldo Sullivan (*Sremnōrōte*). Entrevista concedida a Mariah Soares em 23 de junho de 2018b, em Tocantínia/TO.

BRANDÃO, Aivone Carvalho, Pós-Doutora em Ciências da Comunicação e Doutora em Comunicação e Semiótica. Entrevista concedida a Mariah Soares em 28 de julho 2018, em Goiânia/GO.

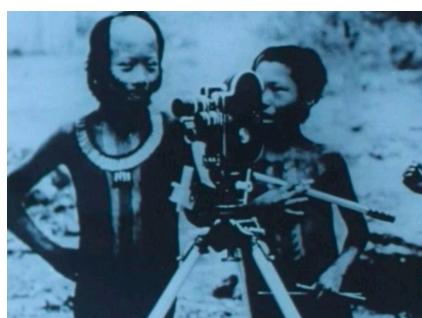
Imersão e construção de empatia: *fogo na floresta,* filme em realidade virtual de Tadeu Jungle

Ivan Soares David

Os filmes documentários de interesse antropológico surgiram a partir do encontro entre o cinema experimental e o desejo de conhecer as culturas não europeias, então em voga na segunda década do século XX. O documentário nascente colocava como “personagens reais” as pessoas que viviam no local, dispensando-se os atores profissionais. O primeiro filme realizado nesses moldes foi *Nanook, o Esquimó* (1922), de Robert Flaherty. A partir daí, o cinema passou a cultivar um gênero de filme capaz de investigar diferentes aspectos das comunidades e sociedades humanas, fazendo o uso da imagem em movimento não só para o entretenimento, mas também com finalidade científica e documental, aproximando-se assim da pesquisa etnográfica. Além da fotografia, que foi inventada em meados no século XIX, a Antropologia Visual ganha assim com o filme documentário uma poderosa ferramenta de registro das imagens em movimento.

No entanto, a captação de imagens em comunidades tradicionais também representa um grande desafio. Pois, desde o início, o filme etnográfico lida com a questão da inserção. Não basta chegar ao lugar e simplesmente filmar as pessoas e seus modos de vida. É necessário que o diretor e a equipe ganhem a confiança do grupo a ser representado, o que envolve conhecimento e capacidade de interação cultural. É uma troca, é preciso estabelecer uma interlíngua, a fim de ganhar a confiança do outro para obter imagens autênticas e para que o material gravado flua naturalmente, aproximando-se da realidade.

Figura 1: Detalhe do Set de filmagem do documentário, 1999.



No Brasil, o curta *Bubula, o Cara Vermelha* (1994, 28', *Bubula, The Red Face*), dirigido por Luiz Eduardo Jorge, demonstra claramente essa necessidade de interação. O curta narra a trajetória de Jesco von Puttkamer, fotógrafo e cineasta brasileiro de origem alemã, que em 1964 torna-se o cinegrafista das expedições dos irmãos Villas-Boas ao documentar grupos indígenas do Brasil Central. No curta, Jesco Von Puttkamer discorre sua filosofia, sua metodologia e a sua trajetória documental como cineasta e fotógrafo, revisitando sua obra audiovisual e as dificuldades que enfrentaram para se aproximar e filmar tribos perdidas no interior do Brasil. A foto acima ilustra dois índios da tribo Txikao que tem o seu primeiro contato com os brancos e com uma câmera de cinema. Os Txikao, uma tribo isolada, foram transferidos para o Parque Nacional do Xingu, em julho de 1967, passando a conviver com os outros dezessete grupos indígenas.

A câmera 2-D e demais equipamentos como refletores, microfones etc. podem intimidar as pessoas e comprometer o processo de registro de imagens que acaba por perder a naturalidade e não fluir da maneira desejada. Já as inovações trazidas pela tecnologia de VR 360 graus apresentam vantagens nesses aspectos com equipamentos pequenos e leves, com capacidade de captação de imagem 5K e áudio espacial, o que torna a interferência da câmera mais discreta no momento da gravação, de maneira menos invasiva na locação, e isto se apresenta seguramente como grande vantagem em comparação com o uso do equipamento convencional em 2-D, multiplicando assim a capacidade de registro do documentário etnográfico.

Na outra ponta, ao nível da recepção do registro, o advento tecnológico da Realidade Virtual (RV) tem provocado uma mudança de atitude do público em seu relacionamento com as imagens em movimento, uma vez que o espectador tem a possibilidade de interagir com o filme. A RV é uma representação tridimensional, gerada por computador, capaz de simular mundos físicos. Esse ambiente artificialmente criado é imersivo, e os usuários podem se relacionar com ele como se estivessem frente à realidade objetiva. Outro aspecto importante é a acessibilidade a esses equipamentos. Uma variedade de dispositivos de RV está disponível no mercado, desde dispositivos baratos de papelão que funcionam com *smartphones* até *headsets* caros e câmeras profissionais.

Em termos de linguagem, a RV em 360 graus apresenta também perspectivas inéditas. Ao elaborar o roteiro para a narrativa imersiva do filme *Fogo na Floresta* (2017), o diretor Tadeu Jungle teve que pensar nos vários pontos de vista que o espectador é capaz de percorrer e observar atentamente o ambiente a ser registrado. Como declara Nathan Nascimento Cirino ao comentar sobre o cinema interativo:

Diante das possibilidades desta nova mídia e da livre orientação da história conforme a escolha do espectador, os paradigmas estruturais do roteiro de

ficção cinematográfica estão se desatualizando e perdendo muito de sua eficiência (CIRINO, 2013, p. 2).

O roteiro de ficção cinematográfico imersivo permanece um campo vasto ainda a ser explorado e desenvolvido. No entanto, o roteiro de filme documentário etnográfico em RV permite a utilização de uma única câmera fixa no set de filmagem para atingir o efeito de “imersão” do espectador que pode interagir com a cena em diferentes situações, desde o simples olhar em todas as direções dentro da cena mostrada em VR 360 graus até a expansão das informações da cena com “hotspots” interativos. Um bom exemplo brasileiro de filme interativo é *A linha*, animação em RV que se passa nos anos 1940 na cidade de São Paulo. Dirigido por Ricardo Laganaro, e com narração em inglês de Rodrigo Santoro, o filme foi premiado em 2019 como a “melhor experiência interativa”, no Festival de Veneza. Este curta é um filme em VR onde o espectador não fica só observando o entorno em três dimensões. Para assistir e interagir com o filme o usuário tem que se movimentar, se sentar, se levantar, agachar para que possa acessar diferentes elementos virtuais dentro da narrativa.

Ao elaborar um roteiro para um documentário imersivo em que o espectador tem a possibilidade de observar vários pontos da cena, o diretor se atenta em editar no momento da captação as imagens para direcionar o olhar do espectador para a ação que se intenciona mostrar. No entanto, essa não é a única possibilidade de entrada no filme, o filme em VR tanto pode ser de livre navegação como também é possível ao editor iniciar a cena com o enquadramento que desejar, assim como direcionar a atenção ao que prioritariamente se pretende destacar na narrativa. O som também pode servir para guiar a atenção do espectador para um determinado ponto da cena a ser observado. Mas qual seria o enquadramento padrão das cenas? Os filmes em Realidade Virtual podem conter algumas tomadas convencionais, mas não possuem necessariamente planos pré-fixados, tais como: plano americano, médio, primeiro plano, detalhe etc., conforme se consagrou na linguagem cinematográfica.

Imersão no Xingu

No caso do cinema de temática etnográfica, como é o caso de *Fogo na Floresta*, do artista multimídia Tadeu Jungle, é preciso lembrar que a cultura indígena é transmitida por meio da oralidade e conta com características próprias. Esse filme é um exemplo de como o filme etnográfico quando capaz de registrar os sons e as imagens em movimento com grande fidelidade, torna-se importante para preservação da cultura dos povos originários do Brasil. Em 1938, o escritor modernista Mário de Andrade enviou uma equipe ao Nordeste e ao Norte para registrar cantos, danças e rituais que considerava ameaçados

de extinção. Hoje em dia, a pressão sofrida pelas culturas tradicionais é ainda maior, no entanto, também há meios mais poderosos para um fiel registro das manifestações da cultura dos povos originários, como no caso da cultura dos povos do Xingu, abordada em *Fogo na Floresta*.

Ideias geniais como as de “Cinema Verdade”, introduzida inicialmente por Dziga Vertov (1896-1954), com o seu *kino pravda*, apareceram em uma época em que as câmeras eram muito grandes e pesadas, sendo necessário um grande esforço para tornar esses equipamentos invisíveis durante as filmagens. Atualmente, com câmeras menores e mais compactas, mas de grande potência, pode-se registrar imagens de alta qualidade, enquanto o equipamento torna-se quase invisível, com o mínimo de interferência ambiental. É exatamente isto o que se consegue com o equipamento de captura de imagens em 360 graus, composto de tripé, monopé e/ou “paus de selfies” que se tornam invisíveis nas filmagens, uma vez que a imagem em 360 graus é proporcionada pela costura de duas em 180 graus.

Figura 2: *Kino pravda* N. 9 - August 25, 1922



O Cinema Verdade francês (*Cinéma Vérité*) e o Cinema Direto norte-americano dos anos de 1960 almejavam atingir a não interferência na cena filmada, o que somente atualmente pode ser alcançada, graças aos equipamentos leves e sincrônicos. Com esses equipamentos os pesquisadores e documentaristas podem filmar com câmeras muito leves e até mesmos celulares com alta definição e também conseguem gravar com equipamentos de som mais leves, o que proporciona grande agilidade para a equipe de filmagem. Pergunta-se o que Jean Rouch (1917-2004), considerado o primeiro profissional do filme etnográfico em tempo integral (BRIGARD, 1975, p. 28), seria capaz de realizar se tivesse à sua disposição os equipamentos hoje disponíveis no mercado?

Rouch achava que os filmes etnográficos de sua época tinham um caráter demasiado etnocêntricos e colonialistas, visto que o povo tomado como objeto de estudo aparecia nos filmes como uns selvagens, como crianças des-

controladas ou como seres estranhos e potencialmente perigosos, sendo que estes estereótipos negavam a sua condição histórica e humana (CANALS, 2008, p. 68). Tanto que ele optou por criar uma ligação de respeito entre o realizador etnógrafo e o objeto investigado. Escolheu uma abordagem em pé de igualdade, respeitando a figura do outro. Tinha intenção de mostrar as características culturais através de um olhar que não fosse concebido a partir de preconceitos, mas de um olhar completamente livre (CANALS, 2008, p. 68). Talvez a tecnologia em 360 graus hoje disponível tenha o mérito de interferir menos na realidade representada, assim como desejava Rouch.

Assistir ao documentário *Fogo na Floresta* provoca nos espectadores o envolvimento com o drama social representado. O filme gera empatia em cada um de nós, em um cenário atual onde os índios são desrespeitados em troca do desenvolvimento a qualquer custo, principalmente, pelo agronegócio. Tadeu Jungle considera a realidade virtual como uma tecnologia que “é a maior máquina de empatia já inventada”, e que tem um alcance extraordinário. Isso verificou por meio de sua experiência pessoal: “vi apresentações nos Estados Unidos e é incrível como as pessoas entram na história e se colocam no lugar do outro” (Jungle, 2021), diz o diretor em uma palestra do Fórum Internacional Cinemática¹.

Durante o Fórum Cinemática (2021), Tadeu exibiu o documentário de sua autoria *Fogo na Floresta*, e em sua palestra comentou sobre o filme e explicou em detalhes os efeitos da tecnologia RV em 360 graus empregados em sua realização. Vale ressaltar que o Cinemática III foi realizado em 2021 no formato virtual devido à pandemia de Covid-19. Mas, apesar das limitações do módulo on-line, houve também vantagens resultantes do uso dessa tecnologia, por exemplo, foi possível a participação remota dos índios *Kalapalos*, direto de sua aldeia de origem, no Parque do Xingu, que estabeleceram um diálogo direto com Tadeu Jungle em seu estúdio em São Paulo.

Durante a apresentação do documentário, Tadeu esclarece que uma das características do filme em realidade virtual é que, em cada cena, é possível “girar a câmera”, ou seja, o espectador pode redirecionar a imagem e visualizar a totalidade da cena. Se o espectador estivesse com óculos de RV, seria capaz de alterar o eixo da câmera. Tadeu Jungle explica como obteve tal efeito de realidade: “eu coloquei a câmera em cima de uma moto. A pessoa que está assistindo tem a sensação que está andando na moto. Entende, eu que estou virando a câmera”.

A câmera permanece todo o tempo fixa sobre um tripé, mas não está parada, pois pode-se alterar o campo de visão da imagem movendo-a segundo

¹ Tadeu Jungle participou, em 2021, do Fórum Internacional Cinemática III, organizado pelo Grupo de Pesquisa Cinemática da ECA, coordenado pela Profa. Dra. Giselle Gubernikoff, em parceria com o Diversitas. O evento ocorreu entre os dias 13 e 16 de abril, em 2021, apresentando o tema “O documentário e as diferentes formas de enfoque do real”. Também participaram do evento online Steven Shaviro da Wayne State University e Shane Denson da Universidade de Stanford.

o comando do espectador durante a projeção do filme. O diretor descreve o funcionamento da câmera: “ela é uma câmera que tem um tamanho pequeno... é uma esfera. Então, o que eu fiz nesse filme. Eu mostrei um pouco do dia a dia do Povo Waurá”. Em outra cena, em que os índios estão em uma canoa, Tadeu afirma:

A pessoa que está aqui na canoa com os índios remando e pescando, parece que ele pode pôr o pé na água assim, se ele olhar para baixo, parece que ele tá dentro do lago. Então uma ideia era mostrar um pouco desse dia a dia na aldeia como um todo (...) Ele tem várias cenas. Eu mostro um pouco da tradição indígena que se mistura um pouco também com a tradição branca, como o futebol. Enfim a ideia era mostrar um pouco dessa cultura sem mistificar. Eu falo da mandioca, do beiju, da escola (JUNGLE, 2021).

Tadeu foi quem dirigiu o filme, mas no momento da apresentação e exibição do filme durante o Fórum Cinemática III demostrou que o espectador é capaz de interferir no direcionamento do seu olhar, e acrescenta:

Vejam, eu que estou virando a câmera ... fazendo isso aqui agora, lembrando, esse movimento de câmera. O fogo que apareceu no mesmo dia que a gente chegou. A gente viu um fogo chegando perto da Aldeia. Fogo feio e aí a gente colocou a câmera num caminhão, e demos uma volta. O fogo chegando muito feio, muito próximo da Aldeia. Então a gente está vivendo isso, quem está lá vendo esse filme, está dentro dele, tá pertinho do Fogo. Claro que não sente o calor do fogo, mas ele está ali com pé no chão e ele tá vendo a “potência” disso (JUNGLE, 2021).

Tadeu Jungle salienta ainda a importância de colocar o sujeito dentro da cena. Ele considera isso uma experiência transformadora. Para ele, essa seria a força da realidade virtual. Além disso, é preciso dominar essa técnica inovadora, pois quem filma tem que reprender a filmar.

A câmera grava tudo e em vez de ela gravar um plano, ela grava uma esfera, grava tudo e então assim é uma outra maneira de pensar. Não tem close, não tem zoom, não tem uma série de coisas e aí você tem que falar: Como é que eu vou contar uma história e é uma história que você conta muito próximo da vida, muito próximo do teatro. Isso é muito importante porque você põe a câmera e a pessoa atua ali, entendeu, não tem o diretor dizendo pega um close da mão dela, põe câmera no ombro... Não tem. A cena é como uma peça de teatro. Eu falo que a realidade virtual é um Teatro de Arena invertido (JUNGLE, 2021).

Ao assistir filmes em RV o envolvimento do espectador é tamanho que se tem a sensação de estar em outro mundo, com o potencial de interferir no ambiente, e com as diversas ferramentas que o vídeo e a fotografia em 360

graus proporcionam. Quando o espectador está “imerso” é como se estivesse num ambiente real como um sujeito vivendo a realidade virtual artificialmente elaborada no audiovisual imersivo.

Uma observação importante sobre a imagem virtual imersiva foi feita por Philippe Quéau: “quanto mais estivermos imersos na imagem, mais deveremos aprender a desconfiar desta imagem, e evitar de nos deixar absorver pela pseudo-evidência dos sentidos” (QUEAU, 1999, p. 97). Esse alto grau de envolvimento permite que o interator se sinta em outro mundo, graças à sensação de poder interferir nele e pelas ferramentas que proporcionam esta sensação. No momento da imersão, real, virtual, máquina e interator compõem um ambiente único, propondo que o sujeito “viva” uma realidade virtual, o que é possível pelas interfaces interativas.

Visão 360 graus

O documentário em realidade virtual *Fogo na Floresta* inicia com a contagem regressiva de números de dez a zero, enquanto se ouve uma trilha sonora de cantos de indígenas. Estabelece-se assim o contraste entre a tecnologia do audiovisual com a cultura tradicional dos povos originários. Na primeira imagem a câmera abre com um plano geral em 360 graus numa panorâmica de uma grande área plana, mostrando as malocas da aldeia Waurá, no Parque Indígena do Xingu. O plano sequência editado pelo próprio diretor coloca a imagem em 360 graus enquadrada, primeiramente, em direção ao centro da aldeia; enquanto os sons de instrumentos indígenas continuam ao aparecer a logomarca do Instituto Socioambiental (ISA) e o título do filme: *Fogo na Floresta*: um dia na aldeia dos índios Waurá – Xingu, Mato Grosso, Brasil. O título é anunciado também pelo áudio, em voz off.

Em seguida, vindo do fundo da cena inicial enquadrada, uma vez que o enquadramento de uma cena em campo é sempre possível na edição do filme em 360 graus, vê-se um índio saindo de uma maloca, que atravessa o espaço e caminha em direção ao centro da aldeia. Ele é seguido por várias crianças indígenas que vão ao seu encontro. Vale destacar que a visualização do filme em 360 graus é livre, dependendo da interatividade do espectador, porém a sua edição pode sugerir um enquadramento especialmente direcionado para aquilo que o diretor quer realçar dentro da cena, fazendo com que o espectador visualize primeiro este enquadramento na tomada inicial. A edição em 360 graus permite inúmeras possibilidades para conduzir o espectador à imersão dentro do filme, levando-o a observar detalhes que lhe chamam a atenção a partir de múltiplas possibilidades de encadeamento de imagens.

Na segunda sequência do filme, quando se estabelece a continuidade por meio dos sons e cantos indígenas, a câmera está no centro de uma roda de

índios que permanecem em pé olhando para a câmera bem de perto. Sobrepõe à esta cena parada a narrativa em voz off de Fernanda Torres que pergunta: “como você imagina que seja uma aldeia de índios no Brasil?”. A cena permite uma grande aproximação corporal com os índios, a câmera é subjetiva, e a sensação é a de que o espectador se encontra lá no Xingu com os indígenas ao seu redor, trocando olhares diretamente com eles. Esse povo mantém suas tradições, porém também faz uso das tecnologias mais avançadas trazidas pelo homem branco e, nessa mesma cena, já podemos observar o uso de relógio de pulso, sandálias havaianas etc.

Figura 3: Cena do filme em RV *Fogo na Floresta*



A terceira sequência surpreende o espectador com um corte seco que o arremessa para uma motocicleta em movimento. O diretor não optou por colocar a câmera subjetiva na garupa da moto como era de esperar, mas acoplou a câmera ao guidão da moto. Desse modo, pode-se ver quem está pilotando. A moto continua em movimento, sendo dirigida por um índio que, junto com outros, também estão dirigindo motos e seguem à frente, percorrendo o amplo espaço da aldeia. O impacto desta sequência com índios motorizados, logo no início, já chama atenção para aquilo que o diretor propôs. Tadeu Jungle não pretende mostrar a aldeia em si como se fosse um documentário turístico, mas fazer uma reflexão do estado atual daquela comunidade. Nesta primeira sequência de imagens, a narradora aponta para algumas particularidades e dados estatísticos da região: “os Waurá são um povo do alto Xingu, formado por 560 pessoas...” Um *fade-in* e um *fade-out* conduz para a quarta sequência do filme que mostra um lugar pouco tocado pela intervenção humana, um rio transparente e cristalino e um grupo de índios adultos e crianças indo se banhar.

Na quinta sequência, o espectador encontra-se totalmente imerso na Realidade Virtual, viajando em uma canoa que se movimenta e onde se pode observar a pesca com arco e flecha, numa proximidade fantástica com a natureza e com a proximidade com os índios que têm na pesca uma de suas principais atividades de subsistência.

Na sexta sequência, a câmera está em um local chamado “Casa dos Homens”, lugar de encontro dos índios adultos, onde se tomam decisões. Esse espaço parece ocupar o centro da aldeia, numa grande área aberta. Os índios estão pintando seus corpos, uns aos outros. Se preparam para a cena seguinte. A imagem da sétima sequência apresenta uma tomada em câmera fixa (aliás, é importante ressaltar que em todo o filme predomina a câmera fixa). Essa é uma sequência de dança com um ritmo forte de cantos e instrumentos. Os índios estão enfileirados lado a lado e de frente uns para os outros. Um deles toca um chocalho e outro bate num tronco de madeira, ao mesmo tempo em que respondem ritmicamente ao movimento dos demais. O documentário não especifica que dança é aquela, mas a voz *off* diz que os índios enterram seus mortos naquela grande praça, e que todas as festas e comemorações acontecem ali. Em contraste com a dança ritual mostrada nesta cena, o futebol indígena é mostrado na oitava cena, um bate bola em campo de terra com os índios vestindo shorts, camisetas e tênis. Um exemplo de como a cultura do homem branco é naturalmente assimilada pela cultura indígena.

A nona sequência mostra uma roça de mandioca. Ao fundo, pode-se ver o horizonte que está encoberto pela fumaça de incêndios na vegetação, assunto do documentário abordado mais à frente neste texto. A narradora destaca que “os índios cultivam a mandioca da mesma maneira há milhares de anos. Eles sempre queimam a roça antes de fazer o plantio. Isso limpa o terreno e as cinzas servem de adubo”. Na imagem seguinte, a décima sequência, uma índia nua agachada rala a mandioca dentro de uma maloca. Enquanto na décima primeira sequência essa mesma índia, agora usando um vestido verde, está do lado de fora de sua maloca “torrando” a farinha de mandioca para preparar grandes “bijus”.

Já a próxima sequência, a décima segunda, mostra uma outra maloca onde uma índia está ajoelhada moldando a argila molhada e criando um pote de cerâmica. Junto a ela podemos ver vários potes já prontos. Ela canta e emite sons em sua língua, infelizmente incompreensíveis para nós e não traduzidos ou legendados no filme.

Na décima terceira sequência, a câmera está em um espaço coberto que é uma sala de aula. A câmera encontra-se posicionada bem próxima de uma lousa, entre o professor e os alunos, que são crianças indígenas do povo *Waurá*. Trata-se de uma aula onde se ensina a língua portuguesa através do Bê-á-bá.

Na décima quarta sequência, o espectador é conduzido para dentro de uma maloca onde os índios assistem a um jogo de futebol pela televisão de tela plana; conforme informa a narradora, a TV está presente em cada maloca da aldeia e os índios têm acesso à internet e estão conectados com o mundo todo.

Aspectos interessantes para a Antropologia Visual que o filme *Fogo na Floresta* apresenta até aqui são o de um cenário atual no qual a cultura tradi-

cional e hábitos modernos coexistem no cotidiano dos índios com os costumes ancestrais.

Já na décima quinta sequência, o espectador é arremetido para outra realidade. É como se ele estivesse junto com índios na carroceria de um caminhão e no percurso vemos uma imensa mancha de fumaça no céu, bem perto da aldeia. A narradora comenta que “essa fumaça no horizonte é sinal de fogo na floresta. O Xingu está em chamas como nunca esteve em sua história”.

Figura 4: Décima quinta sequência de *Fogo na Floresta* destaca em 360 graus uma imensa mancha de fumaça



Em seguida, o filme introduz um corte para uma outra sequência (a dezenas), que mostra um índio dentro da maloca, próximo à porta. Ele está enquadrado em plano geral, falando para a câmera sobre a questão das queimadas. Esse índio que fala nesta cena diretamente ao espectador não foi identificado, mas se apresenta como se fosse um personagem que fala em nome da comunidade, ao dizer que eles sempre usaram a queimada para preparar a terra da roça, desde sempre como fizeram seus antepassados, mas que agora está mudando muito, pois a mata também está pegando fogo, o clima está muito quente, e no entorno do território os fazendeiros estão acabando com a floresta. Quando o mato fica seco, não tem como controlar o fogo. “E isso faz queimar o mato que não deveria queimar. Isso preocupa a gente também”. Na mesma cena com a queimada e com o fogo no horizonte, a narradora destaca mais uma vez o problema das queimadas e faz lembrar que o manejo é realizado há milênios pelos povos indígenas na abertura de suas roças de subsistência, mas o fogo agora avança sobre as matas de maneira descontrolada, em razão do desmatamento no entorno do Xingu e das mudanças climáticas.

O diretor mostra o povo *Waurá* como índios assimilados à moderna sociedade brasileira, na rotina diária dos seus afazeres, nas suas tarefas de trabalho, mostrados nos planos da aldeia, uma comunidade aparentemente integrada, sempre muito movimentada e barulhenta, invadida pelos artefatos industrializados que modificam o estilo de vida dos indígenas. Ao mesmo tempo em que apresenta a ameaça representada pelos incêndios na floresta.

Nesse ponto o realizador deu por encerrada a mensagem do filme, e o documentário termina no mesmo tom que começou, nas palavras do diretor Tadeu Jungle: “chegamos na aldeia focados em mostrar a rotina dos índios, mas de cara flagramos um incêndio a poucos metros de uma maloca. O filme ganhou uma urgência imediata”.

Pluriversalidade e tecnologia

Dirigido por Tadeu Jungle e narrado pela atriz Fernanda Torres, *Fogo na Floresta* é um documentário em 360 graus que leva o espectador para dentro do cotidiano da comunidade indígena Waurá, no Parque Indígena do Xingu, Mato Grosso. Mas, apesar do aparente localismo, o documentário focaliza uma ameaça que paira sobre todos os povos originários da Amazônia: os incêndios florestais. O fogo é utilizado há milênios pelos povos indígenas na abertura de suas roças de subsistência, mas atualmente os incêndios, alguns deles criminosos, avançam sobre a floresta de maneira descontrolada, em razão dos desmatamentos no entorno do Parque e em consequência das mudanças climáticas. Tanto que o diretor Tadeu Jungle relata que pretendia mostrar a rotina dos índios, mas que tiveram que agir rápido porque logo que chegaram na aldeia já se depararam com um incêndio.

Porém, a ideia central do filme continua sendo o registro do dia a dia na aldeia dos índios *Waurá*, no Xingu. O documentário foi produzido em parceria com o Instituto Socioambiental com o objetivo de ampliar a percepção do espectador para as questões climáticas, para a situação dos povos indígenas no Brasil, e para o modo de viver atual dos índios. Com a penetração da cultura do homem branco, em contraposição aos costumes tradicionais, o uso das tecnologias interfere diretamente na vida das aldeias; a televisão, por exemplo, penetrou o interior das malocas. Os jovens indígenas dirigem motos, usam sandálias havaianas e relógio de pulso, mas a cultura tradicional passada de geração a geração através da oralidade continua forte, representada nas práticas de sobrevivência e convivência com a floresta, com o meio ambiente, na pesca equilibrada, na produção do beiju de mandioca etc.

O filme é imersivo, caracterizado pela aplicação das tecnologias da Realidade Virtual. Isso faz com que o espectador se sinta presente no local, navegando com os índios na canoa durante a pesca, por exemplo, entrando nas malocas e vendo a arte da cerâmica e a produção da farinha de mandioca. O espectador está no “guidão” da motocicleta, circulando com o jovem índio pela aldeia e quase que sente o calor das chamas do fogo queimando a vegetação nas cercanias da aldeia, próximo das malocas. Essas são algumas das atividades rotineiras da comunidade que o filme exibe de maneira imersiva.

Mas o filme traz também o futebol jogado pelos índios num campinho de chão batido, traz uma sala de aula de língua portuguesa. Nesse espaço, as

crianças convivem com as tecnologias e hábitos modernos, convivendo lado a lado com a cultura tradicional. Objetos e elementos tecnológicos do homem branco, que podemos chamar de colonizadores, além de “úteis” contrastam com o “*modus vivendi*” original desse povo. Celulares, TV, motos, roupas, sandálias havaianas, panelas de alumínio, relógios etc. Tudo faz parte do cotidiano da aldeia *Waurá*.

A visão em 360º permite visitar diferentes pontos do espaço da aldeia, como se realmente o espectador estivesse circulando pelo local, observando cada canto e olhando com atenção para cada detalhe do ambiente que poderia passar despercebido até mesmo para o documentarista que realizou a gravação. A sensação é a de estar em um ambiente diferente do lugar onde se encontra de fato, sem precisar se deslocar e pisar fisicamente no espaço visitado. As imagens em 360º oferecem uma “visão de dentro” da aldeia *Waurá*.

A Realidade Virtual gerada com fotografia, vídeos em 360 graus, recursos 3D, sons tridimensionais e em áudio espacial é uma ferramenta e contribui para a construção dessa empatia. Esse novo formato de mídia interativa que vem sendo utilizada por documentaristas de todo o mundo é uma ferramenta audiovisual imersiva e interativa que, como demonstra o documentário de Taudeu Jungle, pode ser utilizada para discutir questões sociais em documentários etnográficos.

A partir daí é possível fazer uma reflexão sobre a imersão 360 graus e a sensibilidade observacional no âmbito da Antropologia Visual. Pode-se discutir o potencial apresentado pela Realidade Virtual que coloca ao alcance dos documentaristas e pesquisadores poderosos recursos de observação e documentação. Uma vez que, com a Realidade Virtual, temos o poder de tornar as cenas mais naturais, exacerbando o efeito de realidade. Nesse contexto, as questões sociais podem ser apresentadas aos espectadores de maneira direta.

A Realidade Virtual e a Realidade Expandida são ferramentas de registro que permitem ao pesquisador ou documentarista uma excepcional aproximação dos problemas em pauta com um mínimo de interferência. Os problemas sociais podem ser apresentados para o público com um nível de fidelidade ao real, imagens e fatos capazes de provocar um impacto emocional e empatia.

A Realidade Virtual, por outro lado, fornece uma experiência guiada que permite ao usuário sentir-se fisicamente em um outro ambiente. Como resultado, a RV pode permitir que os indivíduos tenham uma perspectiva alternativa e alcance emocional sobre as questões apresentadas no filme. O documentário como forma usual pode ser incrivelmente influente, mas às vezes também inevitavelmente limitado. O cinema é capaz de persuadir um indivíduo de uma verdade, apresentando fatos narrados, informações visuais, que muitas vezes podem causar uma reação emocional de indignação ou empatia. Para muitos espectadores, o impacto emocional de um documentário é suficiente para levá-los a agir e buscar resolver os problemas apresentados no filme. No

entanto, para outros espectadores, embora eles possam se emocionar com os problemas revelados no filme, sua motivação para enfrentá-los ativamente no mundo real desaparece quando o documentário se encerra. Essa tendência para longe da vista, para longe da mente, geralmente ocorre quando os espectadores voltam para sua zona de conforto e não precisam enfrentar os problemas apresentados.

Para pesquisadores, diretores e produtores de filme etnográficos, os documentários em RV exigem que os espectadores assumam uma atitude fictícia em relação à sua presença em um ambiente virtual (VE) – aquele ambiente virtual é artificialmente construído e não um registro fiel da realidade, pois a RV possui uma maneira própria de lidar com o conteúdo não ficcional. A característica que mais se destaca na RV é que os espectadores dos documentários em RV são levados a se sentirem como se seus corpos estivessem presentes em um VE (ambiente virtual). No entanto, constata-se que a presença artificialmente construída em RV não passa de uma ilusão perceptiva, facilitada pelos recursos tecnológicos. Baseando-se no conceito de ficção de Kendall Walton, destacamos que a ilusão de presença em RV também requer uma atitude fictícia que os usuários de RV empregam quando se imaginam em um VE (ambiente virtual). No caso de documentários de RV, embora a atitude dos usuários em relação ao sentimento de presença seja mais bem caracterizada como “faz-de-conta”, eles, no entanto, adotam uma atitude de crença em relação ao conteúdo do documentário e aceitam esse conteúdo como não ficcional.

Trazendo a Realidade Virtual, que envolve questões altamente tecnológicas, para a área das Humanidades, como é o caso da Antropologia Visual, um outro ponto chama a atenção. Quando se assiste a um documentário histórico, na maioria dos filmes clichês mostram a colonização das Américas, a dominação europeia do homem branco sobre o negro, as questões feministas, de sexualidade, o patriarcalismo como se fosse um fato natural, como parte de um projeto de dominação. Os protagonistas são motivados pelas conquistas, e o domínio sobre o outro se apresenta como um fato inevitável. E, quando questões inversas são colocadas em foco, em reverso, trazendo discussões e reflexões sobre a decolonização, vale a pena uma aproximação com os documentários etnográficos, e isso talvez possa ser realizado de maneira mais convincente com a utilização da Realidade Virtual.

Desse modo, seria possível uma maior aproximação entre o pensamento decolonial e o movimento indígena no Brasil, a fim de estabelecer um diálogo intercultural que se faz necessário entre os povos indígenas e a sociedade nacional. Atualmente, os processos de luta e resistência indígenas ganham visibilidades na mídia tradicional e nas redes sociais. Enquanto isso, a produção escrita indígena se situa num entrelugar de produção e recepção literária, pois ela pode ser local, mas também nacional, migrando de uma comunidade produtora para várias comunidades receptoras, inclusive de não-índios; é tam-

bém marginal e pouco reconhecida, pois esteticamente não recebe a mesma consideração que a estética de obras ocidentais, mas nasce em espaços que permitem a revisão do cânone (THIEL, 2006, p. 235).

Recentemente a revista *Revue d'études décoloniales*, da França, promoveu uma chamada de trabalhos considerando que:

[...] os estudos, reflexões e ações sobre a Decolonização provêm de uma tradição crítica intelectual latino-americana (diálogos com várias correntes como a teoria da dependência, teologia da libertação, estudos sobre o Sistema-Mundo) e temos várias publicações de pesquisadores latino-americanistas ou latino-americanos que os têm descrito há várias décadas. (...) Estes estudos e pesquisas decoloniais propõem esclarecer a complexidade das relações entre a Modernidade (suas narrativas e ideologias) e sua exterioridade colonial. Segundo vários autores, estes estudos podem ser considerados como uma “opção” (Mignolo, 2001), uma “virada” (Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel, 2007), ou mesmo uma “inflexão” (Restrepo, 2010) nas ciências humanas da América Latina e agora em várias regiões do mundo. São caracterizados por uma heterogeneidade de posturas e eixos de reflexão (*Revue d'études décoloniales*, 2021, p. 4).

Uma das propostas teóricas dos estudos decoloniais é levar em conta a “pluriversalidade” do conhecimento e dos saberes, ou seja, assumir a hipótese de que a modernidade é plural e, a partir daí, pode-se observar e sugerir o uso da Realidade Virtual como forma de conhecimento, apoiando-se numa leitura geopolítica da produção epistemológica, analisando os longos processos de subalternização, destacando os inúmeros conhecimentos locais, descrevendo as reformulações culturais e intelectuais e as negociações entre o Ocidente e as antigas sociedades colonizadas e produzindo documentários em Realidade Virtual com culturas de grupos subalternizados.

Como citou Alessandra Cristina de Mendonça Siqueira no seu artigo “O colonialismo digital como nova forma de imperialismo na sociedade em rede”, publicado na Revista do Mestrado em Direito da UFS:

Não é difícil de vislumbrar o porquê de haver doutrinadores colocando a internet como uma dimensão de direitos fundamentais. A revolução tecnológica remodelou a base material da sociedade, de forma a ser indissociável da mesma. O avanço das máquinas deixou de ser algo elitista ou privativo a temas de ficção científica, para ser algo do cotidiano, levando ao fato de que os processos de existência social e coletiva são moldados diretamente pelo meio tecnológico (Castells, 2000). Hoje em dia, o movimento geral de virtualização afeta não apenas a informação e a comunicação, mas também aos corpos, ao funcionamento econômico, aos marcos coletivos da sensibilidade e o exercício da inteligência. A virtualização alcança inclusive as formas de estar junto, a formação do “nós”: comunidades virtuais, empresas virtuais, democracia virtual, etc. (SIQUEIRA, 2019, p. 33).

Considerações finais

O filme *Fogo na Floresta* apresenta-se através de uma narrativa com discurso descriptivo e explicativo, na qual as imagens mostrando o dia a dia na aldeia aparecem como o elemento mais importantes do filme, apesar de ser notória a presença do fogo e das queimadas na floresta. A narrativa procura explicar as imagens do cotidiano da aldeia, não interferindo nos acontecimentos. Procura oferecer uma visão geral dos costumes dos *Waurá* e da situação atual desse povo do Xingu, recorrendo aos recursos do filme imersivo. A narrativa apenas retrata o que vê e não procura influenciar no que está sendo visto, o narrador não pretendeu delimitar um ponto de vista único sobre as questões apresentadas no filme; pelo contrário, apresenta um discurso que demonstra grande empatia e respeito por um povo que deseja conservar sua identidade, sem renunciar à tecnologia mais avançada.

As mudanças tecnológicas estão impactando diretamente as mediações culturais e estão resultando em consequências de longo alcance sobre a qualidade da pesquisa e as características da documentação obtida. Apresentam-se novas perspectivas para a Antropologia Visual proporcionada pela Realidade Virtual que têm a ver com as relações mediadas estabelecidas entre o cientista e o grupo humano a ser estudado. Ela proporciona explorar as possibilidades oferecidas pelas tecnologias imersivas, com o uso da câmera de 360º na captação de imagem em pesquisas de campo e em documentários etnográficos. Podemos interagir e ver no filme *Fogo na Floresta* que analisamos como essa tecnologia de captação de imagens pode ser aplicada aos trabalhos de campo da etnografia e na produção de documentários, ampliando assim a sensibilidade de observacional do espectador.

A aplicação desse tipo de tecnologia avançada se apresenta como um esforço experimental para a expansão das possibilidades do documentário, redefinindo as perspectivas espaciais e flexibilizando a arbitrariedade na escolha de um determinado ponto de vista nas multiplicidades existentes na realidade imediata. Encontramos as bases interpretativas para decifrar a realidade virtual também nos livros de Walter Benjamin (1892-1940), um filósofo do século XX cuja percepção aguçada fornece elementos para uma discussão crítica e a recepção das questões emergentes sobre arte, sociedade e tecnologias do século XXI.

Os filmes em Realidade Virtual 360 graus, dentre os seus inúmeros objetivos, permitem analisar aspectos de uma nova linguagem videográfica em 360º, seus efeitos estéticos e sua aplicação no documentário etnográfico, o que nos permite refletir sobre a relação entre o pesquisador e o objeto da pesquisa: como ter uma visão abrangente da comunidade estudada com um mínimo de impacto sobre esta?

A experimentação com o uso da tecnologia de 360º em aldeias indígenas e comunidades tradicionais provoca também discussões sobre as relações flu-

das entre antropologia visual, decolonização, avanço tecnológico, mídia imersiva e mundos virtuais, em particular ao hibridismo progressivo das relações entre os mundos físico e tangível e as formas emergentes de interação e imersão por meio da mídia digital. Mas ainda há inúmeras questões a serem respondidas para o uso eficiente dessa tecnologia na área das humanidades: Que perspectivas são abertas pela adoção da Realidade Virtual no documentário etnográfico? Quais questões éticas surgem com a introdução de tecnologias imersivas na Antropologia Visual? Qual é o impacto do vídeo em 360 graus, VR, e tecnologias como realidade aumentada (AR) e realidade mista (MR) para os pesquisadores e documentaristas? Até que ponto o uso de tecnologias imersivas, como vídeo em 360 graus, RV, RA (realidade aumentada) ou RM (realidade mista), reconfigura as estruturas antropológicas e etnográficas tradicionais? Em que medida o uso de tecnologias imersivas contribui para uma melhor experiência na lida com questões como o colonialismo e o decolonialismo? Como pode e deve o ensino da antropologia visual se apropriar dessa integração tecnológica?

Referências

ALLEN, Loan. "Screen size, the impact on picture & sound". Disponível em: https://biografmuseet.dk/nyheder/2016/high_impact/pdf/screen_size.pdf Acesso em: 05 ago. 2024.

ASTON, Rose Gaudenzi. "Introduction: The Evolving Practices of Interactive Documentary" https://www.researchgate.net/publication/327443570_Introduction_The_Evolving_Practices_of_Interactive_Documentary Acesso em: 05 ago. 2024.

ALLEN, loan. Screen size, the impact on picture & sound. Disponível em: <https://ieeexplore.ieee.org/document/7479635> Acesso em: 05 ago. 2024.

BAIRON, Sergio. Os movimentos da estética: o cinema de Dziga Vertov como reflexão à Hipermídia In *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*, 15 set 2008. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/os-movimentos-da-estetica-o-cinema-de-dziga-vertov-como-reflexao-a-hipermidia/>

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, Vol. I Arte, técnica, Ciência e Política. S. Paulo: Brasiliense, 1985; Vol. III Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo S. Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte*: técnica, imagem e percepção. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BOLTER, J. D. GRUSIN. R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

- BRIGARD, Emilie de. *The History of Ethnographic Film*. In: HOCKINGS, Paul (1995) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Guyter. Ed. 2, 1975, p. 13-44.
- CALDAS, Carlos Henrique Sabino. Os processos de remediação e hibridização nos videoclipes interativos. In *Remediation and hybridization processes in interactive music videos*. COMPÓS, 2000.
- CANALS, Roger; ROUCH. "Jean Rouch: un antropólogo de las fronteras". *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*. Nº1 (2011), 2008, p. 63-82.
- CAPELLER, Ivan. Raios e trovões: hiper-realismo e sound-design no cinema contemporâneo. In: *O som no cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.
- CHION, Michel. *A Audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Gráfica Ltda., 2011.
- CINEMÁTICA III – USP, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qpJUNIQfeow&t=752s> Acesso em: 04 ago. 2024.
- DENSON, Shane and Leydan, Julia. *Post-Cinema: theorizing 21st-century film*, Falmer: REFRAME Books, 2016. Disponível em: <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> Acesso em: 04 ago. 2024.
- DENSON, Shane. *Crazy Cameras, Discorrelated Images, and the Post-Perceptual Mediation of Post-Cinematic Affect – Shane Denson*. Fórum Cinemática II.
- ECO, Humberto. "Viagem na irrealidade cotidiana". In: *Nova Fronteira*, 1984. Disponível em: <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/contents/> Acesso em: 12 ago. 2024.
- GUBERNIKOFF, Giselle. "A Evolução do Homem Frente às Novas Tecnologias: Uma Introdução". Curitiba: *Anais Socine*, 2016. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2016/16107/giselle_gubernikoffa_evolu_o_do_homem_frente_s_novas_tecnologias_uma_introdu_o Acesso em: 12 ago. 2024.
- GUBERNIKOFF, Giselle. *A linguagem cinematográfica: uma nova linguagem?* Disponível em: https://www.academia.edu/29452999/A_linguagem_cine%C3%A1tica_uma_nova_linguagem Acesso em: 11 ago. 2024.
- GUEDES, Jefferson. "Formas de produção da realidade no modo de representação observacional". Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-25052012-134958/publico/2011_JeffersonGuedes_VOrig.pdf Acesso em: 04 ago. 2024.
- HARMAN, Graham. "Object-Oriented Ontology (OOO)". *Oxford Research Encyclopedias*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.997> (23 May 2019). (Acessado em 05/10/2021) <https://www.youtube.com/watch?v=VOYr-JzmX6Ws&t=428s>.
- JUNGLE, Tadeu, Depoimento in CINEMÁTICA III, 2021.

- JUNGLE, Tadeu, *Fogo na Floresta*, disponível no Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=Jv8nkw8hy-c&t=98s> Acesso em: 05 ago. 2024.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2011.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2001.
- PALMER R.E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- LEFÈVRE, Sébastien. ÉTUDES DÉCOLONIALES: De la théorie à la pratique. Abya Yala/Caraïbes/Afrique/Europe/Asie In *Revue d'études décoloniales*. Paris: 2021.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem*: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SELMIN, Kara. "Anthropocinema: Cinema in the Age of Mass Extinctions". In: Shane Denson & Julia Leyda (eds), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. REFRAME Books, 2016. Disponível em: <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/>.
- SIQUEIRA, Alessandra Cristina de Mendonça. O colonialismo digital como nova forma de imperialismo na sociedade em rede In *Revista do Mestrado em Direito da UFS*. V.8, N.01, p. 29 – 50 Jan-Jun/2019
- SOUZA, Guilherme Mendonça de; BERARDO, Rosa Maria. "A narratividade cinematográfica no contexto da realidade virtual". UFG-UFG, SIIMI, 2016.
- SHAVIRO, Steven. Post-Continuity: An Introduction. In: Shane Denson & Julia Leyda (eds), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. REFRAME Books, 2016. Disponível em: <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/>.
- STEFANOFF, Lisa. *Iconicities of Immersion After Voices of the Rainforest*, 2021 – <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14442213.2021.1906550?journalCode=rtap20&> Acesso em: 04 ago. 2024.
- VELASCO, Honorio. RADA, Ángel Diaz de. *La lógica de la investigación etnográfica*: Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- VILLELA, Alice. Filmes e vídeos como formas de conhecimento: Desenvolvimentos atuais e possibilidades futuras. 2021. *Resenha*. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/gis/article/download/177064/167944/463640>. Acesso em: 11 ago. 2024.
- WESTMOREAND, Mark. <https://www.westmorelandschool.org/Page/1943> e *Antropologias Multimodais*. Disponível em: <https://www.leidenanthropologyblog.nl/articles/footage-of-failure-multimodality-in-practice> Acesso em: 04 ago. 2024.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ÍNDICE REMISSIVO

- Adorno, Theodor W. - 19, 21, 51, 52, 53, 54, 55, 62, 65, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 85,
África - 35, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 59, 63, 64, 107, 123, 125
Afroperspectiva - 123
Akwẽ Xerente - 23, 155, 156, 158, 159
Base Nacional Comum Curricular - 42
Benjamin, Walter - 19, 21, 51, 52, 54, 55, 65, 66, 68, 69, 77, 79, 80, 81, 82, 187
Beyoncé - 23, 123, 124, 125, 126, 128, 131
Bispo, Nego - 20, 127
Breakbeat - 56, 68
Carneiro, Sueli - 12, 14, 114, 115, 116, 118, 119, 120
Cinema Novo - 35, 107
Choc póstumo - 19, 21, 54, 55, 65, 69
Criolo - 22, 66, 72, 82, 85
Da Quebrada, Linn - 23, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152
Djonga - 22, 119, 120
Eisenstein, Sergei - 52, 53, 54, 55, 61
Emicida - 22, 101, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 131, 137
Epistemicídio - 13, 14, 45, 114
Estética afro-feminista - 19
Flusser, Vilém - 19, 20, 21, 51, 52, 68, 70
Glover, Donald - 22, 117,
Gonzaga, Doralyce - 23, 137, 138
Gonzalez, Lélia - 43, 109, 139
Guerra, Ruy - 38
Hip-hop - 19, 21, 55, 57, 58, 68, 75, 82, 90, 97
Hooks, Bell - 19, 126, 127, 128, 130
Imersividade - 27, 28
Indústria cultural - 20, 21, 55, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 133, 134, 141
Intermídia - 20, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33
Júnior, Jota - 22, 89, 90, 91, 97, 99
Mbembe, Achille - 11, 12, 22, 113, 114, 116
Narração - 103, 104, 159, 161, 162, 165, 175

Nascimento, Beatriz - 20, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 44, 46, 48, 127, 137,
Rap - 20, 21, 22, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 66, 69, 70, 73, 75, 81, 82,
90, 101, 102, 104, 105, 109, 110, 119
Realidade Virtual - 11, 20, 24, 27, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 183,
184, 185, 186, 187, 188
Rocha, Glauber - 35, 36, 37, 107
Tecnoimagem - 21, 51, 68
Teoria feminista de cinema - 19
Transclip - 147, 150, 151, 152
Xavantes - 158
Xingu - 174, 175, 176, 177, 179, 180, 182, 183, 187

SOBRE A/OS AUTORA/ES

Bianca Louise Silva Magalhanis - Pesquisadora de políticas públicas periféricas, é mestre em Estudos Culturais pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (USP), especialista em Gestão de Projetos Culturais e Eventos pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da USP e graduada em Turismo pela Universidade Paulista, onde foi bolsista PROUNI. É integrante do Movimento Negro Unificado (MNU) de São Paulo e membro do coletivo Cenas da Sul, que atua na zona sul da cidade, especialmente na Cidade Ademar.

Cristiane Correia Dias - Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (PPGHDL/FFLCH/USP). Mestra em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Licenciatura/Bacharelado, pesquisadora, produtora, arte-educadora, artivista da cultura Hip-Hop e dançarina de breaking. Autora do livro *A pedagogia Hip-Hop: consciência, resistência e saberes em luta* (2019, Appris). Participa do Grupo de Estudos de Pesquisas Educação Afroperspectivas (FEUSP) e do CEMI (Centro de Estudos em Migrações Internacionais) do IFCH-Unicamp – linha de pesquisa “Hip-Hop em trânsito”.

Daniel B. Olmedo Garnet - Iniciou o movimento Hip-Hop em 2007. Fundou a Batalha Central em 2009, evento que ocorre até os dias de hoje. Junto com Peqnoh, lançou o álbum “Avise o Mundo”, eleito entre os 30 melhores álbuns de rap brasileiro pelo Noticiário Periférico. É citado na Wikipedia como um dos precursores do subgênero afrotrap no Brasil e é fundador do projeto Jornada do Mc, onde ensina jovens e adultos a arte e ciência do rap. Atualmente é docente da Escola Municipal de Iniciação Artística (SP) e Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (FEUSP), na área de Cultura, Filosofia e História da Educação na Universidade de São Paulo.

Eleandro Lopes Depieri - Possui graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná Campus de Toledo (2006). Licenciado em Pedagogia pela Unifran. Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHDL/FFLCH/USP). É professor efetivo da rede estadual de São Paulo.

Fabiana Rodrigues da Silva - Mestra em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHDL) pela USP, com licenciatura em Pedagogia pela PUC-SP

e especialização em Processos didático-pedagógicos para o ensino na modalidade a distância. É orientadora artístico-pedagógica no Programa Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e professora de dança nos Centros de defesa e convivência das mulheres Casa Viviane dos Santos e Casa Cidinha Kopcak, e nos Serviços de assistência social à família Guaianases e La-jeado.

Felipe Alberto da Silva Lopes - Licenciado em Letras pela UNICASTELO, Bacharel em Filosofia pela USP, Mestre em Educação pela FEUSP. É professor da rede municipal de São Paulo e autor de dois livros de contos: *Conto e Reconto* (2019) e *Estórias absurdas* (2023).

Giselle Gubernikoff - Professora titular do CAP ECA USP, especializada em Multimídia e Intermídia na área de Fotografia, Cinema e Vídeo. É bacharel, mestre e doutora em Artes/Cinema e possui livre-docência em Ciências da Comunicação/Publicidade pela mesma instituição. Atuou no cinema brasileiro ao lado de diretores renomados e trabalhou na publicidade com coordenação de produção, roteiro e direção. Entre 1983 e 1996, esteve envolvida na produção de filmes publicitários e no desenvolvimento de projetos multimídia. Em 1996, tornou-se professora do curso de Cinema na ECA USP, ampliando sua atuação para o curso de Cinema Publicitário e coordenando a implementação de instalações técnicas para o ensino de Mídias Digitais. Coordenou o Movimento BR de Cinema (1998 a 2003) e produziu conteúdos audiovisuais educativos. De 2007 a 2011, desenvolveu pesquisas em Multimídia para Museus no Museu Paulista da USP e, desde 2014, ministra disciplinas na EACH USP, orientando no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHD/FFLCH USP) desde 2019. Com diversas publicações, destaca-se por suas pesquisas em cinema brasileiro, publicidade, mídias digitais e feminismo. Em 2016, lançou o e-book *Cinema, Identidade e Feminismo*, e em 2022 publicou *Entre o videoclipe, o filme documentário e o cinema: da “caixa preta” à crítica social, da leitura decolonial afro-brasileira à amefricanidade Ladinoamericana* com Mônica do Amaral (FEUSP). É membro do Diversitas. Desde 2018, coordena o Fórum Internacional Cinemática na ECA USP.

Gisleide dos Santos - Possui graduação em Artes Visuais pela Faculdade de Educação e Cultura Montessori (2011). Atualmente é professora do Governo do Estado de São Paulo. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (PPGHD/FFLCH/USP). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, negros, mulher, artes e juventude.

Ivan Soares David - Historiador e artista brasileiro, mestre em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (PPGHDL/FFLCH/USP). Realizou estudos em hipermídia no Royal University College of Fine Arts, na Suécia, e cursou Artes Plásticas na Fundação Escola Guignard, em Belo Horizonte. Tem licenciatura em Letras e vários estudos em Museologia.

Laís Fernandes Poza - Licenciada em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Maria do Espírito Santo Pereira Soares (Mariah Soares) - Jornalista, Documentarista, Mestre em Cinema, Diretora de Cena, Media Training.

Marise De Chirico - Designer gráfica, com mestrado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes, da UNESP (Universidade Estadual Paulista), 2000. É professora de Projeto Editorial e de Projeto I, no curso de graduação em Design, da ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing), desde 2005. Durante o período de 2008 a 2014 foi supervisora do PGD (Projeto de Graduação em Design), na mesma instituição. Integra o grupo de editores da DSG, a revista de Design do curso de graduação da ESPM. Sua tese de mestrado propõe uma leitura para a obra do artista italiano Giorgio De Chirico, recontada através de uma narrativa visual. Marise também colabora em projetos editoriais e culturais da ESPM. Seus temas de interesse são design editorial, direção de arte em revistas, narrativas visuais e design ativista. Seu trabalho técnico como designer gráfica está disponível em www.estacaocultura.com.br

Mônica G. T. do Amaral- Professora Associada e Pesquisadora Sênior da Faculdade de Educação da USP e Docente dos Programas de Pós-Graduação em Educação (FEUSP) e de Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (PPGHDL/FFLCH/USP). Mestre (PUC-SP) e Doutora (IPUSP) em Psicologia, DEA de Psychanalyse em Paris VII, Pós-doc no Institut Montsouris (Université Paris VI), setor de atendimento de adolescentes-limite e Visiting Scholar em Berkeley, onde desenvolveu pesquisa sobre teoria crítica e cinema. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa Educação e Afroperspectivas (CNPq). É membro do Diversitas. Autora dos Livros: *O espectro de Narciso na modernidade - de Freud a Adorno* (Estação Liberdade, 1997), *O que o rap diz e a escola contradiz - um estudo sobre a arte de rua e a formação da juventude na periferia de São Paulo* (Alameda,2016) e autora e co-autora de artigos e livros em psicanálise, adolescência e culturas afro-diaspóricas.

Paulo Daniel Farah - Professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, escritor e tradutor. Especialista em estudos árabes, africanos e islâmicos, decolonialidade, orientalismo, migração, narrativas de viagem, interculturalidade crítica e estudos do Sul Global. Possui Mestrado em Linguística pela USP, Doutorado em Letras pela USP e outro Doutorado em História Social pela USP. Realizou estudos de pós-doutoramento no Egito. Coordena o Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (PPGHDL/FFLCH/USP), o Grupo Diálogos Interculturais do Instituto de Estudos Avançados (IEA/USP), o Núcleo de Apoio à Pesquisa (NAP) Brasil-África da USP e o Programa para/por Refugiada/os, parceria da USP com a sociedade civil. É líder do Grupo de Pesquisa (homologado pelo CNPq desde 2009) “Temáticas, narrativas e representações árabes, africanas, asiáticas e sul-americanas e de comunidades diáspóricas”.

Raquel Gerber - Cineasta/socióloga, produziu o filme ÔRÍ (1989, 91') em 11 anos de produção Brasil e África, criando para isso a Angra Filmes. Co-produziu longas: O Rei da Noite (1975, Hector Babenco), Os Muckers (1978, Jorge Bodanzky), entre outros filmes. Atuou na Cinemateca Brasileira e junto a Glauber Rocha (1973 a 1980), publicando o livro *O Mito da Civilização Atlântica* (Vozes, 1982). Fez crítica de cinema (1970/1980) nas revistas *Argumento*, *Opinião*, *Filme e Cultura*, entre outras. Documentou a cultura negra nos filmes Ylê Xoroquê (1981) e ABÁ (4'5'', 1992). Realizou Ongamira o Tempo não Existe (52', 2014), coprodução com a Argentina. É membro de Zebra Network C.E.E; Conselho da Cinemateca Brasileira (1970/2007); Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda.

Robson Gonçalves da Silva - Mestrando na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FEUSP. Licenciado e bacharel em Educação Física pela Universidade de São Caetano do Sul – USCS; Pedagogo pela Faculdade Associada Brasil (FAB); Formador e palestrante do jogo de tabuleiro Manca-la Awelé e da educação para as relações raciais. Coordenador pedagógico na Rede Municipal de Ensino do Municípios de São Paulo – RMESP.

Rosa Bunchaft - Brasileira nascida em Napoli na condição de filha de exilados políticos, viveu em Salvador por 39 anos. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista e física com mestrado em ambos, pela UFBA (artes visuais/2016, física/1988). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (PPGHDL/FFLCH/USP). Desenvolve projetos experimentais tendo como eixo de pesquisa a fotografia de base química e a câmara escura arquitetônica articulando corpo, dispositivo e memória dos lugares. Prêmios: 2012 - Salões Artes Visuais da Bahia; 2013 - 13º salão Itajaí; 2022 - Fest. Intern. Cinema arquivo (co-autoria).

Estética feminista e decolonial no audiovisual como ferramenta de caráter emancipatório para grupos menorizados; abordagens decoloniais das identidades trans, que buscam romper com a harmonia do silêncio cisgênero; reflexões sobre a escrita, a oralidade e as tecnoimagens; produção de documentários em Realidade Virtual com culturas de grupos subalternizados; filmes como base para a produção de conteúdos pedagógicos de distintos componentes curriculares, de modo a prover nas escolas uma atuação transdisciplinar afro-referenciada e/ou indígena e antirracista... A busca de uma abordagem decolonial, ou anti-colonial, sobretudo em uma sociedade (como a brasileira) cuja elite historicamente procurou mitigar os efeitos da colonização e da colonialidade, revela-se um exercício fundamental a ser desenvolvido, uma vez que, nos últimos anos, muito tem se falado e redigido sobre a decolonialidade, mas por vezes com poucos aspectos pragmáticos e escassas perspectivas não-eurocêntricas e não-ocidocêntricas.

Temas, inquietações e suleamentos permeiam esta obra, que ora se apresenta e que integra os esforços do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimitades (PPGHDL) da Universidade de São Paulo (USP) em incentivar a publicação de livros, capítulos e artigos com reflexões transdisciplinares, interseccionais, anti-coloniais e antirracistas.



UFAM



EDITORIA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAZONAS



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

