

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**DENISE QUEIROZ COSTA DA LUZ**

**NUNCA ME VI NAS TELAS:  
Enquadramentos do corpo negro a partir das narrativas audiovisuais**

**Niterói**

**2023**

**DENISE QUEIROZ COSTA DA LUZ**

NUNCA ME VI NAS TELAS:

Enquadramentos do corpo negro a partir das narrativas audiovisuais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Estudos da Subjetividade.

Linha de Pesquisa: Subjetividade, política e exclusão social.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Claudia Monteiro

NITERÓI

2023



Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

L979n Luz, Denise Queiroz Costa da  
NUNCA ME VI NAS TELAS : Enquadramentos do corpo negro a partir das narrativas audiovisuais / Denise Queiroz Costa da Luz. - 2023.  
177 f.: il.

Orientador: Ana Claudia Lima Monteiro.  
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Psicologia, Niterói, 2023.

1. Comunicação audiovisual. 2. Produção de subjetividade. 3. Representações Raciais. 4. Tecnologias de enquadramento. 5. Produção intelectual. I. Monteiro, Ana Claudia Lima, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Psicologia. III. Título.

CDD - XXX

**DENISE QUEIROZ COSTA DA LUZ**

NUNCA ME VI NAS TELAS:

Enquadramentos do corpo negro a partir das narrativas audiovisuais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Subjetividade, política e exclusão social

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Claudia Lima Monteiro - UFF (Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Luiza Rodrigues de Oliveira - UFF (Examinadora Titular)

---

Prof.<sup>o</sup>. Dr. Clementino Luiz de Jesus Júnior (Examinador Titular)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Vanessa Menezes de Andrade (Examinadora Titular)

Niterói, 15 de dezembro de 2023.

## AGRADECIMENTOS

Toda primeira pessoa do singular é construída por uma comunidade e esta minha escrita só foi possível por uma vastidão de encontros, pelos quais sou grata muito além destas linhas, mas compreendo a importância da função que elas cumprem: honrar quem nos antecedeu nos frutificou.

Eu agradeço primeiramente a Exu, meu grande amigo. A presença de Bara no meu dia-a-dia tem sido um sopro de vida e movimento que me faltaram em momentos mais sombrios. Obrigada, Exu. Meu pai Jagun, orixá de guerra e de cura, me ensinou a firmar os pés nesta Terra e compreendê-la sagrada. Sou filha de orixás e grata aos meus pais e mães do Orun.

À minha família deste mundo, dona Helena e seu Tê, agradeço pela oferta generosa de tudo o que puderam e de muito mais do que tiveram. Sou muito grata por sempre terem sido suporte. Minha irmã, Cláudia Costa, sem a qual eu nem teria feito a prova de seleção - obrigada pelo incentivo e apoio nos momentos mais difíceis da minha existência. Meu irmão que torna tudo mais leve ao seu redor e minhas queridas tias Regina e Conceição. Agradeço também aos familiares mais recentes, Ntângu dia Kanda, cada dia mais ensolarado, e minha *amadre*, Tulane Paixão - os raios desse sol e a calma dessas águas me reorientaram e me trouxeram sustentação.

Agradeço à minha família de santo, minha Iya Márcia de Òsògìnyán, minha mãe ekede Roseli-Didi, minha mãe pequena Iyalaxé Mayara e nosso pai pequeno Fogueira. À doçura de Ekede Sandra e ao cuidado incansável de Egbomi Eliane. A Stallone, Gustavo, Matuza, Raquel, Manuela, ekede Amanda, Jaque e minha filha pequena Caju. Modupé aos mais velhos e aos mais novos. Agradeço principalmente ao meu *dofs* Phillippe Rocha e ao meu barco, Gabrielli Martins e Jéssica Fernandes. Encontros fecundos que os Orixás me deram, que possamos seguir juntos.

Agradeço à Caju Bezerra, Jaqueline Andrade, Jose Freitas e Raphael Gennaro, pessoas fundamentais para a construção da minha compreensão dos significados de ser negra. Obrigada por tudo o que nossos encontros me ensinaram.

À Danielle Miranda, pela importante presença no meu percurso.

À Diana Malito, a minha primeira referência intelectual negra na faculdade.

Agradeço a todos que montaram o curso preparatório para o PPGP-UFF. Ao exercício proposto por Izaque Miguel, que me fez escrever depois de anos sem essa prática. À Áurea Cardoso pela primeira leitura do meu projeto, pela doçura e vizinhança. À Juliana do

Nascimento, por ter segurado a minha mão para eu poder caminhar quando o medo me paralisou.

Às companheiras de escrita, encontros e fortalecimentos, Patrícia Muniz, na qual me mirei para concluir este texto, e Thaiane Teixeira, da qual a beleza da escrita me inspirou diversas vezes. Agradeço também à Ayana Sisi (Nathália), pelos encontros atenciosos, ao Nilson Oliveira, a quem devo as primeiras linhas, e à Natasha Iane, pelas cuidadosas provocações rumo ao encerramento. Me encanto e me inspiro em vocês.

A Mônica Castro e Thamara Santos, psicólogas que me acompanharam neste percurso difícil e pandêmico, pelo acolhimento e cuidado dos meus B.O.s. Às supervisoras Cristiane Rocha, Carlinha Gomes, Mariana Watanabe e Maria da Conceição Nascimento, bem como às/aos colegas de supervisão, pela construção contínua de uma clínica comprometida e ética. À Ana Carolina Ormond, por seguir construindo comigo, mesmo quando não sabemos o quê. E a todos que foram ou são meus pacientes, neste exercício difícil que é a psicologia clínica, a oportunidade dos nossos vínculos também me constrói muito. Obrigada pela confiança!

Aos colegas de encontros poéticos – Akil, Rafaelas, Natacha, Alex, Mare, João, Andy, Diana de Oxóssi e toda turma que suavizou a difícil experiência da pandemia.

A César Santos, Felipe Gonçalves, Mateus Braune e Romulo Beck, que tiveram paciência e generosidade para me auxiliar a dar os primeiros passos desta pesquisa. Ao amigo e pai ogan Davi Akintolá, pelo compartilhamento dos seus pensamentos sobre gramática estética e pela feliz convergência dos nossos estudos. Agradeço à Mônica Cabral pela nossa a-mizade irreversível, Amandinha Cruz, Thais Justen, Thais Figueiredo, Gabriel Monteiro. Agradeço ainda a Lucas Torres pelo axé do nosso encontro pandêmico e a Doté Robson de Sogbo por todo cuidado e escuta.

À Ana Lúcia Enne, renovação da minha esperança em muitos atos: obrigada por todo o auxílio na confecção desta escrita, as trocas de ideias, acolhimento, paciência e revisões. Agradeço pela proposição do termo “tecnologias de enquadramento” e por ter me dado toda força numa medida que eu nem sabia que poderia existir. Acima de tudo, obrigada por ter plantado uma árvore comigo e pela parceria de vida desde então: *os frutos fecundam quando nos inventamos.*

Pelas trocas que me ajudaram a produzir as tecnologias de enquadramento, agradeço a Diego Pereira, artista plástico que me fez olhar com estranhamento a máscara de flandres no carnaval- obrigada por não me permitir naturalizar a dor. Ao Julieverson Figueiredo, que me ajudou no repertório novelístico - obrigada pela generosidade de compartilhar o conhecimento enciclopédico e analítico. À Cintia Maria Belém pela perspicácia da conversa sobre

*whitewashing* e à Vanessa de Andrade pela proposição do termo alveijamento, que pretendo desenvolver com a devida atenção em oportunidades futuras. À Jéssica Ellen Fernandes, que, entre muitas conversas, me levou a compreender o lugar do racismo como vilania - obrigada por, além da irmandade e confiança, também compartilhar um olhar crítico e sensível sobre o mundo.

Pela minha inserção na produção audiovisual, agradeço a Marcelo Paes de Carvalho - obrigada pelos ensinamentos, receptividade e escuta. E à Renata Geraldo, por partilhar e fomentar em mim sonhos de câmera.

Não poderia deixar de mencionar Heloísa Pontes, que entrou no curso conosco e precisou sair do mestrado. Como ela, muitas foram as mães e mulheres cuidadoras que durante a pandemia precisaram parar seus projetos pessoais para se dedicar ao cuidado de outros seres humanos. A desassistência da universidade nos privou de seu trabalho e assim nos afastamos de uma Psicologia que possa incluir a maternidade com suas demandas concretas.

Agradeço às professoras Paula Land Curi e Kátia Aguiar, pelas contribuições em sala e pela compreensão e apoio em tempos pandêmicos. À professora Márcia Moraes por inspirar pensamentos críticos desde os primeiros períodos da minha formação.

Ao grupo Oralidades pela poderosa referência de produção intelectual negra e à professora Luiza Oliveira, pela receptividade e delicadeza de ensinar tanto e permanecer aprendendo. À Vanessa Andrade e Kanda Ìmárale, por produzir caminhos de fortalecimento dentro da Psicologia. Ao Clementino Jr. e ao Cineclubes Atlântico Negro - pelo aprendizado, pela grande referência e pelos braços abertos, obrigada!

À minha orientadora Ana Claudia Monteiro, pela escuta, acolhimento e entusiasmo constantes em todo o longo processo. Obrigada pela generosidade de sempre buscar manter a fagulha da minha confiança, mesmo em momentos de escassez de esperança. E que jamais tornemos a viver tempos tão sombrios.

À CAPES, pelo auxílio financeiro. Ao PPGP-UFF, mais especificamente à política de ações afirmativas que têm permitido a construção de novos lugares para uma intelectualidade mais heterogênea habitar e construir a Psicologia também. Obrigada a cada um que atuou e atua na disputa deste campo.

Me empenhei, mas certamente não dei conta de mencionar todos os encontros que construíram este trabalho. Foram muitos amigos, professores, colegas, cursos. Agradeço a cada um. Tendo plena convicção de que todos os caminhos desfrutem da anuência Dele, agradeço novamente a Exu, pelos encontros que tivemos e os que ainda iremos viver.

**RESUMO:** Partindo da escrevivência da autora, enquanto mulher negra espectadora, a pesquisa pretende investigar efeitos subjetivos das representações do corpo negro, bem como a construção de racialidade posta em cena em narrativas audiovisuais. O conceito de tecnologias de enquadramento é proposto a partir de metodologia composta pela escrevivência proposta por Conceição Evaristo, pesquisa bibliográfica, criação e análise de repertório filmico e televisivo considerado popular e a própria gramática audiovisual também é convertida em ferramenta de pesquisa. Um sistema classificatório composto por doze tecnologias de enquadramento é sugerido como instrumento para analisar estratégias narrativas que vão posicionando os corpos negros dentro de um imaginário racial necessário para firmar como estabelecidas as hierarquias raciais. Através da ausência, *whitewashing*/alvejamento, subalternização, cenário, protagonismo “de conveniência”, comicidade, hipersexualização, sofrimento, morte, agência da violência, ética duvidosa e os usos da vilania, a imagem do corpo negro vai sendo enquadrada de modo a naturalizar a violência colonial. Este trabalho se situa nas fronteiras entre Psicologia, Comunicação e Artes, apostando na relevância deste debate na construção de um campo psi mais vinculado às questões contemporâneas e mais posicionado frente a disputas relevantes para a saúde mental da população negra.

**Palavras-chave:** audiovisual, raça, representação.

**ABSTRACT:** Based on the author's "escrevivência" as a black woman spectator, this research aims to investigate the subjective effects of Black body representations, as well as the construction of raciality staged in audiovisual narratives. The concept of framing technologies is proposed through a methodology composed of Conceição Evaristo's "escrevivência", bibliographic research, the creation and analysis of a repertoire of popular films and television content, and the audiovisual grammar itself, which is also converted into a research tool. A classificatory system composed of twelve framing technologies is suggested as an instrument for analyzing narrative strategies that position Black bodies within a racial imaginary necessary to establish racial hierarchies as fixed structures. Through absence, whitewashing, subalternization, background presence, "convenient" protagonism, comic relief, hypersexualization, suffering, death, agency of violence, questionable ethics, and the uses of villainy, the image of the Black body is framed in ways that naturalize colonial violence. This work lies at the intersection of Psychology, Communication, and Arts, emphasizing the importance of this debate in building a psychological field that is more attuned to contemporary issues and more actively engaged in disputes crucial to the mental health of the Black population.

**Keywords:** audiovisual, race, representation.

**RÉSUMÉ:** En s'appuyant sur l' "*escrevivência*" de l'auteure en tant que femme noire spectatrice, cette recherche vise à étudier les effets subjectifs des représentations du corps noir, ainsi que la construction de la racialité mise en scène dans les récits audiovisuels. Le concept de technologies de cadrage est proposé à travers une méthodologie composée de l' "*escrevivência*" de Conceição Evaristo, d'une recherche bibliographique, de la création et de l'analyse d'un répertoire de films et de contenus télévisuels populaires, et de la grammaire audiovisuelle elle-même, qui est transformée en outil de recherche. Un système de classification composé de douze technologies de cadrage est proposé comme instrument d'analyse des stratégies narratives qui positionnent les corps noirs dans un imaginaire racial nécessaire à l'établissement des hiérarchies raciales. Par l'absence, le blanchiment (*whitewashing*), la subalternisation, l'usage en tant que décor, le protagonisme « de convenance », la comédie, l'hypersexualisation, la souffrance, la mort, l'agentivité de la violence, l'éthique douteuse et l'usage de la vilénie, l'image du corps noir est cadrée de manière à naturaliser la violence coloniale. Ce travail se situe au croisement de la Psychologie, de la Communication et des Arts, soulignant la pertinence de ce débat dans la construction d'un champ psychologique plus engagé dans les questions contemporaines et dans les luttes essentielles à la santé mentale de la population noire.

**Mots-clés :** audiovisuel, race, représentation.



**RESUMEN:** Basándose en la “*escrevivência*” de la autora como mujer negra espectadora, esta investigación busca escrutar los efectos subjetivos de las representaciones del cuerpo negro, así como la construcción de la racialidad puesta en escena en narrativas audiovisuales. El concepto de tecnologías de encuadre se propone a partir de una metodología compuesta por la “*escrevivência*” de Conceição Evaristo, investigación bibliográfica, creación y análisis de un repertorio de películas y contenidos televisivos populares, y la propia gramática audiovisual, que también se convierte en una herramienta de investigación. Se sugiere un sistema clasificatorio compuesto por doce tecnologías de encuadre como instrumento para analizar estrategias narrativas que posicionan los cuerpos negros dentro de un imaginario racial necesario para consolidar las jerarquías raciales como estructuras establecidas. A través de la ausencia, el blanqueamiento (*whitewashing*), la subalternización, el uso como escenario, el protagonismo "de conveniencia", la comicidad, la hipersexualización, el sufrimiento, la muerte, la agencia de la violencia, la ética dudosa y los usos de la villanía, la imagen del cuerpo negro es encuadrada de manera que naturaliza la violencia colonial. Este trabajo se sitúa en la intersección entre Psicología, Comunicación y Artes, destacando la relevancia de este debate en la construcción de un campo psicológico más vinculado a las cuestiones contemporáneas y más posicionado frente a disputas cruciales para la salud mental de la población negra.

**Palabras clave:** audiovisual, raza, representación.

## LISTA DE FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1. Os Quadros “A Redenção de CAM” (1895) e “A Bênção” (2022), releitura plástica produzida pelo artista plástico contemporâneo Skellton Araújo.   | 11  |
| Figura 2. Recorte de trecho do filme Memória das Ruas.   | 27  |
| Figura 3. Divulgação digital do curso preparatório.  | 29  |
| Figura 4. Cena da novela A Viagem.   | 80  |
| Figura 5. Famosa foto de 1877 de Chiquinha Gonzaga aos 29 anos e ao lado a atriz branca que a interpretou na novela caracterizada.   | 86  |
| Figura 6. Personagens Zé Pequeno fictício e da “vida real”, respectivamente.   | 88  |
| Figura 7. Cena do filme E o Vento Levou, de 1939.  | 92  |
| Figura 8. Cena do seriado Sítio do Pica-Pau Amarelo, exibido de 1977 a 1986.   | 93  |
| Figura 9. Exemplos de melhores amigas negras da protagonista branca: acima, cenas das novelas “A Força do Querer” (2017) e “Vai na Fé” (2023), respectivamente; abaixo, cena do filme “As Patricinhas de Beverly Hills” (EUA, 1995). | 95  |
| Figura 10. Pôster do filme “Green Book - O Guia” em sua versão original estadunidense.   | 96  |
| Figura 11. Manchete declarando o falecimento do ator Gésio Amadeu.   | 97  |
| Figura 12. Frames da abertura da telenovela Segundo Sol.   | 100 |
| Figura 13. Pôster digital da novela Travessia.   | 104 |
| Figura 14. Tião Macalé.  | 107 |
| Figura 15. A repugnante Adelaide.  | 110 |
| Figura 16. Comissão de Frente da GRES Paraíso do Tuiuti em 2018.   | 118 |
| Figura 17. Frames de cena da novela Viver a Vida.  | 122 |
| Figura 18. Cenas de Cirilo e Maria Joaquina em Carrossel (2012-13).  | 124 |
| Figura 19. Cena do filme Cidade de Deus.   | 132 |
| Figura 20. Camila Pitanga caracterizada como Bebel em Paraíso Tropical.  | 137 |
| Figura 21. O famoso meme de “Nazaré Confusa”.  | 142 |
| Figura 22. Meme com Nazaré Tedesco.  | 143 |
| Figura 23. Memes de Nazaré Tedesco com frases de internautas.  | 144 |
| Figura 24. Meme com fala de Carminha.  | 145 |
| Figura 25. Meme de Carminha.   | 146 |
| Figura 26. Obra do artista plástico Yhuri Cruz, Monumento à voz de Anastácia.  | 157 |



## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>CENA 01 – INT. SALA - NOITE</b>                                      | <b>7</b>  |
| <i>Pode o corpo negro narrar-se?</i>                                    | 8         |
| <b>CAPÍTULO 01 - PREPARANDO A CÂMERA, ESCOLHENDO AS LENTES</b>          | <b>20</b> |
| 1.1. Percursos da Pesquisa  | 20        |
| 1.2. Enquadramentos da Intelectualidade e da Autoria                    | 34        |
| 1.3. Entre discussões metodológicas e disputas epistemológicas          | 44        |
| <b>CAPÍTULO 02 - ZOOM OUT: O OLHAR BRANCO E O MODO BRANCO DE OLHAR</b>  | <b>55</b> |
| 2.1. Estatuto do olhar: Notas sobre a construção de um corpo e um olhar | 56        |
| 2.2 A violência do olhar branco sobre nós e a mirada colonial           | 67        |
| <b>CAPÍTULO 03 - ZOOM IN: A Colonização do Imaginário</b>               | <b>73</b> |
| 3.1 - Políticas da imagem   | 73        |
| 3.2. Notas sobre Tecnologias de enquadramento                           | 76        |
| 3.2.1. A ausência   | 79        |
| 3.2.2 O “ <i>whitewashing</i> ” / alveijamento                          | 85        |
| 3.2.3 A subalternização   | 89        |
| 3.2.4. O cenário  | 100       |
| 3.2.5. O protagonismo “de conveniência”                                 | 103       |
| 3.2.6. A comicidade   | 107       |
| 3.2.7. A hiperssexualização   | 112       |
| 3.2.8. O sofrimento   | 117       |
| 3.2.9. A morte  | 127       |
| 3.2.10. A agência da violência  | 130       |
| 3.2.11. A ética duvidosa  | 134       |
| 3.2.12. Os usos da vilania  | 139       |

|   |            |
|---|------------|
| a. quando o papel de vilão é racializado                  | 139        |
| b. quando falas racistas são difundidas através de vilões | 142        |
| c. quando o racismo está no vilão                         | 148        |
| <b>ÚLTIMOS <i>TAKES</i></b>                               | <b>151</b> |
| take 1 - Epifanias da Autoria                             | 151        |
| take 2 - Enquadramentos da Subjetividade                  | 154        |
| CENA FINAL – INT. SALA - NOITE                            | 159        |
| <b>REFERÊNCIAS</b>  | <b>160</b> |

## CENA 01 – INT. SALA - NOITE

AUTORA (mulher negra, 34 anos) senta na cadeira e observa a tela do computador. O ambiente está bagunçado, há livros, cadernos e papéis desorganizados sobre a mesa. AUTORA digita.

Você já assistiu a alguma história que lembrasse a sua? O fato de, até o presente momento, nunca ter me deparado com nenhuma representação de uma personagem parecida comigo **é ao mesmo tempo ponto de partida, motor e entrave dessa pesquisa.**

Se a criação da prensa de Gutenberg foi um acontecimento que pôde transformar definitivamente a relação dos europeus com a informação e suas compreensões de mundo - constituindo a primeira possibilidade de uma “mídia de massa” -, um outro marco histórico surge a partir da criação do cinematógrafo. Com a captação de imagens, e posteriormente sua vinculação com o registro sonoro, nasce todo um campo do que hoje convençamos chamar de audiovisual.

Partindo de um regime de usos da imagem, mais precisamente aquela projetada a partir das narrativas audiovisuais, compreendo que a arte e o entretenimento tenham a capacidade de formar valores, moldar visões de mundo, lapidar afetos e contribuir para a produção e localização de corpos negros. Através das telas, nos conectamos com narrativas imagéticas que nos mostram quais corpos são dignos de admiração e afeição, e quais podem ser preteridos. A programação televisiva ou o roteiro cinematográfico vão nos mostrando, através de suas imagens moventes, quais corpos serão protagonistas, quais serão coadjuvantes, quais existem apenas para figuração - além, é claro, dos que sequer entrarão na cena.

Se essa é uma premissa relativamente evidente para o campo dos estudos culturais e midiáticos, é ainda pouco difundida no que tem sido chamado de campo psi (psicanálise, psicologia e psiquiatria), embora se configure como um território de pesquisa imprescindível para a compreensão das formações de subjetividades no mundo contemporâneo.

Buscando adotar uma compreensão decolonial, a proposta temática deste trabalho se orienta para uma perspectiva racializada sobre as produções audiovisuais, compreendendo a raça como um fator fundante da organização social. O percurso desta pesquisa foi produzindo um campo problemático constituído por três eixos principais: o audiovisual, a produção de subjetividade e a racialidade, transitando entre as fronteiras da Psicologia, das Artes Visuais e da Comunicação. Pretendo refletir sobre um certo tipo de violência cotidiana, uma espécie de

política de aniquilação dos corpos dissidentes - principalmente, tema central desta pesquisa, os corpos negros -, enquanto ainda vivos.

### *Pode o corpo negro narrar-se?*

Quando lanço mão do iconoclástico questionamento proposto por Spivak (2010), busco trazer à cena do enquadramento da pesquisa, as vicissitudes do capitalismo global, da divisão internacional do trabalho e de um processo de colonização que não se concluiu, mas se atualiza permanentemente, engendrando sujeitos subalternizados. A intelectual indiana lançou ao mundo a inquietante indagação da possibilidade de fala por parte daquele sujeito a quem chama de “subalterno”, não pela incapacidade orgânica de gerar som ou linguística de se expressar, mas pela falta de aparatos ou situações em que essa fala possa ser ouvida, no processo dialógico que caracterizaria a comunicação. Segundo a autora, o sujeito subalternizado quando fala ou não é escutado ou necessita da intermediação da voz ou do discurso hegemônico para se fazer ouvir, não encontrando eco ou escuta quando fala por si mesmo, a partir de seu lugar.

Spivak ainda aponta para a duplicidade semântica da ideia de representação: ao mesmo tempo que traz o sentido de “falar por”, sentido da representação política por excelência, e de “re-presentação”, sentido presente nas artes ou na filosofia (SPIVAK, 2010). Os dois sentidos se entrelaçam nas ações de se falar pelo outro e encená-lo, atuá-lo, ambas ações e demonstrações de poder sobre o outro.

A escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009) proferiu uma palestra onde debatia o perigo de haver uma história única sobre determinados povos, isto é, uma única perspectiva e narrativa sobre certos corpos em posições subalternizadas através de dinâmicas de poder. A autora traz sua própria experiência, relatando que, quando ainda era uma pequena criança negra que nunca havia saído de seu país de origem, já escrevia histórias habitadas por personagens de olhos azuis em cenários de neve, influenciada pelos livros que lia naquele período. Assim como a literatura teve o poder de construir narrativas referenciadas a corpos e fenômenos climáticos europeus no imaginário de uma pequena menina nigeriana ávida pela leitura, a narrativa cinematográfica e audiovisual também constrói suas narrativas de mundo, com pessoas de todas as idades ao redor de todos os continentes, visto que, na sociedade contemporânea, o cotidiano está cada vez mais atravessado pelas telas de cinema, televisão, computador e/ou celulares.

As obras audiovisuais, que aqui compreendo como produções que se utilizam do som e da imagem em movimento para construir discursos, têm sido elementos importantes para a compreensão da sociedade do século XX, principalmente através do cinema e televisão, e a partir do século XXI, através também das mídias digitais, plataformas de vídeo, serviços de *streaming*. O campo das produções audiovisuais é um universo extremamente vasto. No entretenimento, são produzidos filmes, novelas, ficções seriadas, programas de auditório, conteúdo infantil e até mesmo conteúdo adulto. Na área da informação, noticiários, reportagens, documentários, programas educativos. Além disso, ainda há produções com conteúdos religiosos, esportivos e a extensa área da publicidade.

O que pode haver em comum a essa vasta e diversificada produção é principalmente seu potencial de propagação e disseminação nas sociedades contemporâneas. Nas grandes telas dos cinemas e nas pequenas telas dos aparelhos televisores que centralizam a arquitetura cotidiana de famílias ao redor de todo globo terrestre, todas as periferias assistem ao amor romântico de casais brancos.

Algo de importante se passa no cinema; ele é o local de investimentos de cargas libidinais fantásticas, por exemplo, daquelas que se estabelecem ao redor destas espécies de complexos que constituem o faroeste racista, o nazismo e a resistência, o american way of life, etc. [...] O cinema transformou-se numa gigantesca máquina de modelar a libido social (GUATTARI, 1980, p. 108).

A indústria cinematográfica e audiovisual é ao mesmo tempo produto de uma sociedade capitalista e produtora de uma certa subjetividade capitalística (GUATTARI, 1992), reproduzindo e normatizando modos de vida, hierarquização de papéis, protagonismos e silenciamentos. Imagens se repetem: a alvura dos mocinhos protagonistas, a pele escura dos bandidos sanguinários, antagonistas, vilões, inimigos. A representação do homem negro é quase sempre ligada à violência, enquanto à mulher negra cabe a figura de trabalhadora doméstica ou da passista, dançarina portadora da alegria e volúpia carnavalescas. Os meninos negros, quando aparecem nas telas, estão quase sempre portando fuzis. Aos meninos brancos, o uniforme escolar e peripécias infantis.

Dentro de uma perspectiva em que se analise o processo de colonização não como algo que já ocorreu, mas como uma dinâmica de poder que se reatualiza permanentemente, definindo lugares no mundo: o Norte e o Sul globais, o homem e a mulher nas dinâmicas de gênero, a racialidade da distribuição de riquezas (SPIVAK, 2010, HARAWAY, 1995), a narrativa cinematográfica e audiovisual delinea os corpos aos quais será direcionado o amor romântico, o desejo, a admiração intelectual, e quais os corpos serão risíveis. Pensar quais as interlocuções entre as dinâmicas do poder e da colonização nessa produção de subjetividades



e corpos que se constroem através das narrativas audiovisuais torna-se, então, fundamental na compreensão ética e política do mundo em que vivemos.

Em toda história do que se convencionou chamar de artes visuais, sempre foi íntima a relação entre a produção artística e as classes dominantes, pois a arte é um instrumento poderoso de produção de sentidos. Uma característica em comum à toda produção artística, nas quais incluem as audiovisuais, é o entrelaçamento de pelo menos três registros: **histórico, pedagógico e narrativo.**

Ao falar em registro histórico, quero dizer primeiramente que toda obra é produto de seu tempo, mas que também tem como função produzir memórias e esquecimentos. Dessa forma, as produções audiovisuais retratam pessoas, situações e temas ao mesmo tempo em que deixam de retratar outras, produzindo memórias para o tema retratado e o esquecimento daquilo que se optou por não retratar.

Pedagogicamente, as produções audiovisuais nos ensinam modos de ser e agir no mundo, localizando racialmente os papéis de protagonista, coadjuvantes, figurantes e mesmo os que estão completamente excluídos - recurso recorrente quando pensamos, por exemplo, em corpos com deficiência<sup>1</sup>, corpos gordos, transgêneros, pessoas indígenas, dentre outros.

Por fim, o audiovisual parte de e é, ele mesmo, uma escrita de mundo, uma narrativa: algo como um texto literário com outros recursos, principalmente imagéticos. Literalmente, grande parte das obras audiovisuais se iniciam a partir de um roteiro, escrito<sup>2</sup>, ao qual serão inseridas camadas de produção até serem concluídas.

Esses três registros se inter cruzam como uma trança, de modo que não é possível pensá-los em paralelo, mas entrelaçados. Juntos, se a serviço da colonialidade, eles podem atuar como um aparato de docilização e manutenção da ordem colonial, modelando nossas retinas **de modo que possamos assimilar a brutalidade da violência colonial com naturalidade e sinceramente deixarmos de ver desigualdades evidentes.**

Um grande contingente das produções audiovisuais advém das chamadas indústrias culturais, onde algumas obras chegam a movimentar milhões de dólares, com pretensões de arrecadar ainda mais milhões em bilheterias ao redor do mundo inteiro. Muitas destas obras

---

<sup>1</sup> É preciso destacar que pessoas com deficiência experimentam um estatuto de dupla exclusão, pois não são hegemonicamente consideradas nem como pessoas a serem representadas, nem como espectadoras, havendo muito raramente iniciativas inclusivas, principalmente para pessoas com deficiência visual e auditiva. Essa é uma questão que menciono aqui para não ser esquecida, mas que demanda outros estudos .

<sup>2</sup> A escrita de um roteiro traz características muito diferentes da escrita de um livro, já que o roteiro se atém estritamente ao que está acontecendo visualmente. Na escrita de um livro é possível descrever cheiros, sutilezas como sentimentos ou pensamentos. Quando se escreve um roteiro audiovisual, é preciso descrever a cena, o que está acontecendo, de modo que seja possível ser interpretado por atores, transformado em imagem e visualizado pelos espectadores. Por essa razão, bons escritores de livros podem sentir muita dificuldade na hora de escrever um roteiro e o contrário também.

estarão comprometidas com a narrativa daquilo que Chimamanda Adichie já nos alertou como perigosas: as histórias únicas.

É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna. [...] A consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum (ADICHIE, 2009).

Não seria possível mensurar quantas horas em espaços de formação equivaleriam às informações que são apreendidas nos momentos de descontração, em que repousamos nossos olhos sobre uma tela e nos deixamos conduzir pelas narrativas audiovisuais. Tanto através de seu conteúdo mais explícito quanto a partir da performance corporal projetada, há um papel formativo muito importante dessas produções nos processos de subjetivação contemporâneos, atuando na produção de concepções dos papéis de gênero, de moralidade, de repertórios estéticos e imagéticos e de hierarquizações e localizações dos corpos.

Muitas pessoas falam que odeiam literatura e que odeiam ler, mas muita gente vê novela. A novela ensina pra caramba a ser: ensina a se relacionar, ensina a como ser mulher hétero apaixonada, ciumenta, conquistar seu namorado, reconquistar o seu marido, punir a sua rival, ensina como ser patroa, branca. E isso também é um sistema literário muito consolidado, muito funcional e muito excludente. [...] É um sistema de repetição de modos de vida racistas, sexistas, lesbofóbicos, homofóbicos, transfóbicos, classista [...] E é um sistema de criação de realidades, cria espelho (NASCIMENTO, 2017).

Lançando mão do arguto e preciso questionamento proposto por Spivak (2010), seria possível, numa dinâmica global de poder em que certos corpos são colocados na condição de subalternidade, pessoas negras narrarem suas experiências, a partir de sua condição e lugar no mundo?



Figura 1. Os Quadros “A Redenção de CAM” (1895) e “A Bênção” (2022), releitura plástica produzida pelo artista plástico contemporâneo Skellton Araújo.

Descrição da imagem: dois quadros, um ao lado do outro, em comparação.

No quadro ao lado esquerdo, a obra original, são retratadas quatro pessoas em uma cena prosaica familiar. Por trás delas há uma palmeira, um portal de madeira e, no fundo, como no interior do cômodo que o portal permite ver, roupas brancas estendidas em um varal de linha. Da esquerda para a direita, a primeira pessoa é uma senhora negra de pele retinta e lenço na cabeça. Ela usa uma longa saia rosa, uma camisa azul claro que quase não aparece porque a senhora veste um casaco preto na tonalidade mais escura de todo o quadro. Ela olha para cima com as mãos estendidas, numa gestualidade de agradecimento, como se agradecesse aos céus. Ao lado da senhora, no centro do quadro, há uma moça mais jovem com a pele mais clara, de cabelos amarrados em coque, aparentando ser sua filha. Ela está sentada em um pequeno degrau que conduz para o portal, utilizando uma saia rosa como a da mãe, uma camisa branca e um lenço azul escuro, onde segura uma criança de colo. O bebê tem a pele branca, cabelos curtos, castanhos e lisos. Seu gênero não é aparente, embora utilize um vestido. Ele segura uma laranja com uma mão e seu vestido tem a tonalidade de branco mais clara de todo o quadro. Finalmente, ao lado da moça mais jovem, do lado direito do quadro, um homem branco de cabelos curtos, escuros e lisos repousa sentado com as pernas cruzadas e as mãos cruzadas em cima de seu joelho, numa posição que sugere conforto e familiaridade. Ele veste uma calça cinza claro, camisa bege também clara e sandálias. Seu rosto está virado na direção da criança que a moça carrega no colo, com uma expressão que pode ser interpretada como de orgulho, aprovação, deboche ou superioridade. O conjunto da imagem sugere que se trate de uma família, branqueada ao longo das gerações até o nascimento da criança branca, redentora.

No quadro ao lado direito, na releitura de Skellton, a mesma cena se repete, com todos os quatro personagens nas mesmas posições que estavam no quadro original. Nesse segundo quadro, as cores são mais escuras e vivas. Todas as figuras são negras e retintas. A senhora negra segue com pano na cabeça e mãos erguidas, enquanto a mulher mais jovem, a criança e o homem exibem cabelos crespos. A gestualidade de agradecimento da senhora matriarca adquire, então, outra conotação, oposta à imagem original. Abaixo da imagem, o autor escreveu o título de sua obra, “A BÊNÇÃO”,

centralizado em branco e seu próprio nome, SKELLTONS, em letras menores abaixo desse título, com a imagem de um crânio no lugar da letra O.

Ao apresentar essas duas figuras, tenho a intenção, em primeiro lugar, de demonstrar um pouco dos registros histórico, pedagógico e narrativo da imagem. Em um único quadro, é possível veicular de ideias simples como a sugestão de familiaridade entre as figuras retratadas a questões de grande complexidade, como a ideia da miscigenação como uma possibilidade de redimir uma família negra através de seu branqueamento - postulado tão importante para a compreensão das dinâmicas da racialidade brasileira.

Sobre o registro histórico dessa imagem, podemos pensar na escolha do autor por retratar essa família miscigenada, num quadro do final do século XIX, quando historicamente o Brasil passava por um período pós-abolição. Esta escolha é ao mesmo tempo produto da ideologia vigente de seu tempo e ao mesmo tempo produtora desta mesma ideologia, optando por retratar e produzir uma memória da família miscigenada, deixando fora de cena e produzindo esquecimento, por exemplo, das famílias formadas exclusivamente por negros, onde homens e mulheres negras também poderiam estar orgulhosos de seus filhos igualmente negros.

No registro pedagógico, esta imagem busca ensinar o que é bom e ruim para uma família e para as pessoas que a formam, veiculando uma hierarquia moral e de valores proporcional e equivalente à tonalidade da cor das figuras retratadas. A possibilidade de miscigenação é motivo para agradecimento, algo inexoravelmente positivo, dentro do conjunto de sentidos ali representado.

Isto nos conduz, finalmente, ao registro narrativo dessa imagem, onde é possível apreender que se trata de uma família, miscigenada ao longo de duas gerações, onde essa miscigenação é vista como redenção do pecado de ser negro. O conjunto de sentidos representado nessa cena constitui uma escrita de mundo por parte do autor - o que significa que outros mundos poderiam ser escritos por outros autores.

O que eu gostaria de trazer, em segundo lugar, é justamente a possibilidade de se escrever e reescrever narrativas da racialidade. O artista contemporâneo Skellton Araújo, ao alterar a tonalidade de pele das pessoas retratadas, subverte a ideologia racista da obra original, produzindo o sentido oposto em sua obra, onde a gestualidade do agradecimento pode ser interpretada como sendo motivada pela bênção pela vida daquela criança negra ou de ter e pertencer àquela família, na qual todos são negros.

Ver o quadro de Skellton pela primeira vez me rasgou um sorriso imenso no rosto e me brotou um alívio no peito, pela subversão daquela imagem tão conhecida e tão dura do racismo brasileiro. Em sua escrita de mundo, o artista produz um conjunto de sentidos onde famílias e crianças negras são amadas, motivos de bênção e alegria - e sua obra produziu efeitos em meu corpo.

Há, portanto, sempre o potencial de se escrever contranarrativas (e escrevemos), ou narrativas contra-hegemônicas também a partir da imagem, alinhando seus registros histórico, pedagógico e narrativo a favor de um movimento contracolonial e é preciso reconhecer a imagem como um território em disputa. A opção que faço neste trabalho é, no entanto, pela investigação dos processos que engendram a produção de um imaginário político-afetivo embranquecido a partir dessas obras, das narrativas audiovisuais. Produtos das indústrias culturais que fazem parte da herança de um regime de visualidade nascido na Europa, compreendo que elas são utilizadas de modo recorrente a serviço das classes dominantes e da colonialidade.

No quadro que trouxe como exemplo, os valores da colonialidade e da branquitude são passados através de fatores como a gestualidade (a gestualidade de agradecimento em oposição a uma gestualidade de relaxamento), o uso das cores (a tonalidade mais clara na roupa da criança branca, enquanto a avó negra veste um casaco da tonalidade mais escura) e o posicionamento das figuras no enquadramento da imagem (a figura da mãe parda com o filho branco é centralizada). Essas são apenas algumas do que chamo aqui de **tecnologias de enquadramento** utilizadas na pintura. Certamente há uma miríade de outras que não menciono - algumas por escolha e outras por simplesmente não ter conseguido perceber, embora as assimile ao olhar para a tela.

Este é um aspecto importante da imagem, principalmente em relação ao texto, pois ela traz elementos que podemos assimilar sem necessariamente nos darmos conta. Ao ver o quadro “A Redenção de Cam”, o espectador vai rapidamente assimilar que se trata de uma cena em um ambiente familiar, mesmo que não pare para observar quais elementos, no amontoado de tinta sobre a tela, lhe permitem experimentar essa sensação.

Iniciei este processo de pesquisa querendo compreender como as pessoas subalternizadas poderiam construir suas próprias narrativas imagéticas a partir de uma sociedade onde as produções audiovisuais as invisibilizam ou representam de modo precário. Com o decorrer do trabalho, no entanto, passei a entender as produções audiovisuais em si mesmas como agentes dessa subalternização. Fui compreendendo que a problemática desta

pesquisa passa pelo **imaginário** e pela produção de possíveis: a imagem, afinal, engendra imaginários.

Quando recorrentemente meninos negros são retratados portando fuzis, por exemplo, algumas perguntas se colocam, tais como: quais os imaginários que estão sendo produzidos para estes meninos? Quais possibilidades imaginativas esses meninos terão sobre si mesmos e seu lugar no mundo, o que sonharão para si e como outras pessoas imaginarão esses meninos? Numa mídia televisiva em que quase não são retratadas pessoas negras, o papel de naturalizar desigualdades imageticamente seria cumprido ao passarmos, por exemplo, a não estranhar imagens exclusivas de pessoas brancas no poder ou em espaços elitizados. Não é incomum que pessoas brancas em espaços elitizados raramente se deem conta da ausência total ou da presença exclusiva de negros em lugares de servidão nesses espaços. A partir do genocídio imagético da população negra, o que é possível para pessoas negras imaginarem sobre si mesmas e sobre a branquitude? E para pessoas brancas, o que é possível imaginar sobre si e sobre o outro?

O trabalho na psicologia clínica, atividade onde atuo profissionalmente, permite acessarmos questões muito íntimas a partir da relação de confiança estabelecida entre analista e analisando. No espaço do *setting* terapêutico, é possível aferir a nocividade de um imaginário limitado para si mesmo e seus possíveis: pessoas que não conseguem sequer imaginar para si uma trajetória outra ou sequer conseguem imaginar a si mesmas em um lugar diferente do que a colonialidade estipulou para elas. E retirando o jaleco invisível da posição de psicóloga, eu também tive e tenho constantemente muita dificuldade em imaginar para mim um lugar diferente do que a colonialidade moldou para pessoas como eu.

Uma vez que a imaginação é criadora e é muito difícil criar algo sem antes podermos imaginar ao menos a possibilidade dessa criação, o Imaginário é, então, um território extremamente estratégico de disputa de poder, de sentido e criação de mundo. A partir da construção imagética de corpos negros, as produções audiovisuais em conformidade com as narrativas hegemônicas colaboram com a produção de um inconsciente colonizado - onde a produção audiovisual vai produzindo, entre muitas coisas, por exemplo, amor à branquitude.

Se levássemos em conta o modo como a branquitude historicamente tem se posicionado em relação a outras raças, amar e confiar em pessoas brancas talvez não pudesse ser considerada uma atitude de autopreservação por parte de pessoas negras. Certamente, não são gestos naturais, mas efeitos de uma política que modula afetos: ao partir da premissa de que o imaginário é política e afetivamente importante, considero que a branquitude tenha criado tecnologias de enquadramento para limitá-lo e controlá-lo.

Uma das minhas pretensões com este trabalho é, então, esquadrihar algumas tecnologias de enquadramento, ou seja, estratégias discursivas presentes nas mídias audiovisuais que colaboram para a produção de um imaginário político-afetivo embranquecido. Há algumas estratégias de silenciamento, outras de visibilidade, mas todas vão operar na lógica da produção desse imaginário colonizado. Ao longo deste processo, fui percebendo pelo menos doze tecnologias de enquadramento que vão esculpindo um corpo e um modo de ser para as pessoas negras.

**01. Ausência** - o marco inicial das tecnologias de enquadramento que proponho não poderia deixar de ser o apagamento: a ausência, ou sub-representação numérica, ocorre quando corpos negros ou simplesmente não são retratados nas narrativas ou o são em uma quantidade numericamente muito inferior aos brancos.

**02. “Whitewashing” / alveijamento** - Uma expressão do inglês que, literalmente, poderia ser traduzida como “lavagem branca”. Ocorre quando importantes personagens negras, históricas ou fictícias, são retratadas imageticamente como caucasianas.

**03. Subalternização** - ocorre quando a pessoa negra é retratada em papéis ou secundários ou abertamente explorados. Podem ser papéis de servidão, como empregadas domésticas, motoristas, seguranças e toda a sorte de trabalhos que, apesar de extremamente dignos, conferem socialmente *status* inferiores. Neste enquadramento, as pessoas negras são representadas em papéis de dependência financeira e/ou emocional de pessoas brancas. Ou ainda, a personagem é coadjuvante, sua história não é desenvolvida, não tem relevância.

**04. Cenário** - quando pessoas negras são utilizadas como elementos cênicos, visando narrar algo sobre o lugar em que se passa a narrativa. Esse é um recurso utilizado, por exemplo, para mostrar que o ambiente é popular, ou pobre ou mesmo perigoso. No caso do audiovisual, as pessoas ocupam o lugar de figuração, não chegando a ser personagens.

**05. Protagonismo “de conveniência”** - aqui se trata de uma concessão feita para, protocolarmente, evitar a crítica pela ausência, mas o(s) personagem(ns) negro(s) acaba(m) não se desenvolvendo, sendo esvaziado(s) de sua subjetividade.

Frequentemente, há também um apagamento das questões raciais vividas pelo(s) personagem(ns).

**06. Comicidade** - quando a pessoa negra é apresentada como um elemento cômico, num viés de ridicularização. Aqui não se trata apenas de um papel de comédia, que em si jamais seria um contratempo - porque queremos e precisamos rir -, mas aqui o riso produzido é de escárnio: a zombaria sobre o sujeito negro, às suas custas, também para usufruto da branquitude.

**07. Hipersexualização** - quando corpos de homens e mulheres negros são exibidos como atraentes e sempre sexualmente disponíveis, principalmente para usufruto da branquitude.

**08. Sofrimento** - ocorre quando o corpo negro é retratado a partir de seu martírio. Muitas vezes esse recurso é utilizado “bem intencionalmente”, visando, por exemplo a denúncia do próprio racismo ou dos horrores da escravidão. Esse sofrimento pode ser físico, com tortura e açoites, ou emocional, numa personagem que nunca é tratada com respeito ou nunca tem seus sentimentos correspondidos.

**09. Morte** - ocorre quando o corpo negro aparece para morrer. É muito notório nos filmes do gênero de terror, onde personagens negros são os primeiros a morrer dentro de uma lista de pessoas esqueteáveis. Em filmes de ação e aventura, é muito comum que personagens negros, sempre coadjuvantes, morram, muitas vezes para salvar o protagonista.

**10. Agência da violência** - onde o corpo negro é retratado como autor da violência. Isso ocorre mais com a representação masculina, onde homens negros de todas as idades são retratados como bandidos, contraventores, traficantes, alcólatras e agressores domésticos. Para as mulheres negras, são reservados nesse enquadramento os papéis de barraqueiras, violentas, principalmente com as crianças.

**11. Ética duvidosa** - ocorre quando as pessoas negras apresentam um comportamento imoral. Aqui entram os estereótipos do malandro, do bêbado e do vagabundo. As mulheres são representadas como fofoqueiras ou intrigueiras. Em comum, há a ideia de que as pessoas negras não sejam confiáveis.



**12. Usos da vilania** - A vilania pode ser utilizada como tecnologia de enquadramento em três situações: quando pessoas negras ocupam os papéis de vilões, quando a vilania branca gera ambiguidade e, finalmente, ao enquadrar atos racistas como atitudes vilanescas.

Gradativamente, fui compreendendo que as produções audiovisuais não eram apenas um objeto para esta pesquisa, mas também me davam pistas importantes para a condução do difícil processo de transformar anos de pesquisa em texto. Afinal, na gramática audiovisual também residiam ferramentas metodológicas importantes, como a própria ideia de enquadramento.

Proponho, então, no texto desta dissertação, movimentos próprios da criação audiovisual. Nesse momento, por exemplo, habitamos a “CENA 01”, o primeiro acontecimento da narrativa audiovisual descrito no texto de um roteiro. Considerarei importante começar por aqui, pois, embora algumas experimentações nesse campo proponham suprimir esta etapa da criação, o roteiro ainda costuma ser o elemento inicial da produção audiovisual.

No cinema e na televisão, ele é o material que servirá de base para todos os outros setores da criação e será a partir do roteiro que serão tomadas decisões importantes sobre como montar a realização: os jogos de luz e sombra, os enquadramentos de câmera que serão utilizados, a escolha e construção dos cenários internos e externos, figurinos dos atores e da figuração. Quando assistimos a um bom filme, dificilmente nos atentamos para o fato de que até os penteados dos cabelos dos personagens e os mais ínfimos objetos cenográficos foram pensados e escolhidos por um ou mesmo diversos profissionais para estarem ali compondo as cenas que acompanhamos.

Foi só depois de ler alguns roteiros que percebi que a racialidade dos personagens não é um evento ocorrido por ordem do acaso, mas comumente indicado na descrição dos personagens. É uma convenção largamente utilizada que haja no cabeçalho de cada cena o seu número, a indicação de ser uma cena interna ou externa, o ambiente no qual ela ocorrerá e se ela acontece de dia ou de noite. Da mesma forma, cada personagem tem, em sua primeira aparição, suas características principais descritas entre parênteses, sendo estas normalmente as indicações de gênero, raça e idade.

Produção, direção, fotografia, áudio, direção de arte e elenco são alguns dos nomes que aparecem nos créditos de uma obra audiovisual e que são responsáveis pela sua realização, cada um em seu domínio, especialidade e função. São muitos os elementos que

contam uma história, e neste trabalho que proponho a minha ênfase será na narrativa da história. Mesmo quando falo em enquadramentos, não são os enquadramentos e movimentos de câmera, mas enquadramentos narrativos.

Na CENA 01, eu pretendo, então, fornecer os alicerces necessários para conduzir nossos próximos movimentos. No primeiro capítulo, **Preparando a câmera, escolhendo as lentes**, saímos do roteiro e pegamos a câmera. Este é um momento em que vamos nos familiarizando com o equipamento da nossa arte e começamos a prepará-lo para as filmagens que queremos fazer. Aqui apresento o percurso da pesquisa, situando a (ausência de) representação como ponto de partida, motor e entrave desse trabalho e discuto ainda como ela engendra enquadramentos da intelectualidade e da autoria, além das questões metodológicas que se construíram neste trabalho.

No segundo capítulo, cuja maior função é atuar como mediação entre as partes deste trabalho, proponho um movimento de **ZOOM OUT**, onde a câmera vai se distanciando do objeto retratado. Como nas obras audiovisuais, esse movimento busca uma ampliação do nosso campo de visão, permitindo que possamos situar o objeto retratado em um contexto mais extenso. Nesta pesquisa, esse movimento vai apontar para o *olhar branco* e o *modo branco de olhar*, num entendimento de que o olhar se distingue do sentido da visão, ele não é um ato fisiológico, mas uma atitude socialmente construída. Dessa forma, investigamos, a partir da obra de Oyèrónkẹ Oyěwùmí, quais estatutos o olhar e o corpo adquirem na sociedade ocidental. Num momento posterior, abordamos o modo branco de olhar, a mirada colonial, a violência exercida sobre as pessoas negras a partir de um processo de outrificação. Nos ajudam aqui Grada Kilomba, Achille Mbembe e Franz Fanon.

No último capítulo, fazemos o movimento contrário, de **ZOOM IN**, onde a câmera se aproxima do objeto retratado e chegamos à colonização do imaginário. Aproximando ainda mais, apresento o sistema classificatório de tecnologias de enquadramento utilizadas não só na televisão brasileira, mas na narrativa audiovisual como um todo, que colaboram para a produção de um imaginário político-afetivo embranquecido. Seguindo no nosso movimento de **ZOOM IN**, faço uma reflexão sobre os sujeitos negros como espectadores e partimos para os **ÚLTIMOS TAKES**, onde buscamos outros enquadres e apresento minhas últimas considerações acerca desta pesquisa.

## CAPÍTULO 01 - PREPARANDO A CÂMERA, ESCOLHENDO AS LENTES

Se a narrativa audiovisual se inicia a partir de um roteiro, é preciso recorrer a instrumentos para transformá-lo em registros de som e imagem. Neste capítulo, faremos um movimento análogo a preparar a câmera e escolher as lentes, ou seja, aquele momento em que preparamos as ferramentas necessárias para dar início à filmagem. Esta é uma etapa inicial ainda, de buscar familiaridade com os equipamentos e poder selecionar quais deles serão mais adequados às nossas necessidades. Trata-se de um movimento de exploração que, no exercício de uma pesquisa, se configura em demonstrar um pouco do processo que permitiu a construção das questões que a constituem e quais decisões e escolhas foram produzindo este trabalho.

Ao traçar os percursos da pesquisa, eu pretendo, então, historicizar os acontecimentos que geraram este trabalho, partindo do meu próprio corpo, no intuito de me localizar e trazer um pouco das marcas que me constituem enquanto pesquisadora. Em seguida, busco explicar como a questão de nunca ter me visto nas telas foi sendo percebida como primordial, localizando-a como **ponto de partida, motor e entrave** desta pesquisa.

Na sequência, me oriento para os enquadramentos da intelectualidade e da autoria, ao perceber que muitos dos incômodos e dificuldades que encontrava em me localizar como pesquisadora passavam diretamente pelo que estava buscando pesquisar. Afinal, se nunca me vi nas telas, tampouco me vi nos livros e textos acadêmicos que compuseram minha formação universitária. A partir da percepção dos efeitos da sub-representação da intelectualidade negra em meu corpo, busco pensar os enquadramentos que limitam o exercício da intelectualidade negra e estabelecem um “lugar natural” para brancos e negros no imaginário.

Por fim, entre discussões metodológicas e disputas epistemológicas, busco construir espaço para minhas investigações, tentando rasgar uma psicologia hegemonicamente produzida pela e para a branquitude. Localizo a mim mesma e a este trabalho enquanto herdeiro de um campo psi racializado e comprometido com os sujeitos da diáspora afro-brasileira e exponho então os referenciais metodológicos que constituíram este processo de pesquisa.

### 1.1. Percursos da Pesquisa

No esforço de romper com alguns dos binarismos coloniais que demarcam a atividade acadêmica, gostaria de afirmar a escuta do corpo para o exercício do pensamento. O corpo é

uma bússola que direciona a pesquisa: onde o corpo se incomoda, onde se arrepia, ele revela questões a serem investigadas e nos dá pistas para suas resoluções. E na aposta de afirmar uma escrita encarnada para a construção de um saber localizado, compreendo a importância de me localizar no mundo enquanto pesquisadora: filha da diáspora africana e mulher negra do terceiro mundo, eu nunca habitei as periferias da cidade. Em toda a trajetória da minha vida, a partir de um movimento de ascensão social dos meus pais proporcionado pelo serviço público, sempre residi e transitei pela classe média, geográfica e financeiramente.

Meu corpo, no entanto, nunca foi lido como pertencente aos embranquecidos espaços dessa classe média. Lembro de um dia em que um entregador me desejou bom trabalho depois de efetuar, ele mesmo, o seu. Até hoje não sei exatamente o motivo, mas fiz questão de esclarecer: eu moro aqui. Encontros posteriores com outras mulheres negras, na vida pessoal e acadêmica, me fizeram compreender que este não foi um fato isolado que aconteceu comigo. Episódios semelhantes representam uma cena recorrente para mulheres negras na sociedade brasileira. Em seu ensaio “Meu Negro Interno”, Beatriz Nascimento relata

[...] por exemplo: eu me encontro num mercado e ao lado uma mulher branca, jovem como eu. O vendedor entregou a mercadoria à moça, dando-lhe o troco agradecendo e ao mesmo tempo com mesura. Volta-se para mim, repete o mesmo ritual, mas ao final declara: – “Maria, não esqueça a nota (fiscal) para não ter problemas com a patroa” A nota ficou em sua mão, tranquei-me o resto do dia em casa. Por quê? (NASCIMENTO, 2015, p. 92)

A cor da minha pele não me permite adentrar completamente a classe média e a minha trajetória de vida não me permite de modo algum me localizar nas periferias urbanas. Vivo, então, uma experiência muito comum a de outras mulheres negras: a experiência do não pertencimento.

Neusa Santos Souza afirma que “a descoberta de ser negra é mais que a constatação do óbvio” (SOUZA, 1983, p. 17). A autora desenvolve as vicissitudes da construção identitária da pessoa negra enquanto tal, numa sociedade onde o branco é modelo de identificação, “única possibilidade de tornar-se gente” (ibid, p.18). Em relação à imagem de controle (BUENO, 2020) da empregada doméstica, a contribuição de bell hooks nos leva à reflexão:

“A insistência cultural em que as negras sejam encaradas como empregadas domésticas independentemente de nosso status no trabalho ou carreira [...] talvez sejam o maior fator a impedir que mais negras escolham tornar-se intelectuais. O trabalho intelectual mesmo quando julgado socialmente relevante não é visto como trabalho abnegado” (HOOKS, 1995, p. 470).

Ao longo dos quatro anos que sucederam o término da minha graduação, eu pensava em fazer um curso de mestrado. Nesse tempo, atuava como psicóloga clínica no consultório

particular e psicóloga escolar numa instituição de ensino privado, trabalhando principalmente com ensino médio. Um dos primeiros temas de pesquisa que pensei em trabalhar foi dentro da Psicologia da Educação, planejando articular como a produção de racialidade ia se dando na escola. Por ser uma instituição particular, como é muito comum ocorrer, havia poucos alunos pretos. Eu mesma tinha passado por essa situação até meu ensino fundamental e me deparei com dois casos que me marcaram muito: Mônica e Rodrigo.

A história de Mônica era marcada pela solidão. A escola onde estudava era localizada em um dos bairros mais elitizados da cidade e eu ouvia sempre os professores e equipe pedagógica, praticamente todos brancos, falando sobre ela de modo depreciativo, por vezes até aversivo. A jovem não tinha um bom desempenho nas atividades escolares, e mantinha um comportamento desinteressado, mas sempre dentro dos padrões disciplinares da instituição escolar.

Mônica era uma adolescente negra que, a despeito de já estudar naquela instituição há alguns anos, não havia estabelecido laços de amizade e era frequentemente alvo de chacota entre os colegas. A jovem acabava por interagir mais com as inspetoras (uma mulher negra e outra branca de origem nordestina) e nutria grande confiança na autoridade daqueles mesmos professores e diretores que a encaravam com franco desprezo. A mesma confiança não tinha em si mesma, mantendo um discurso autodepreciativo e cético em relação às suas próprias capacidades, principalmente sociais e intelectuais.

Já Rodrigo tinha boas notas - algo extremamente exaltado naquela instituição - e lutava boxe. Em uma de nossas conversas, ele se referiu ao pugilista Muhammad Ali com a frase “ele não era muito inteligente, mas...” Nunca cheguei a saber o que viria depois, porque a minha perplexidade me fez questioná-lo antes que completasse a sentença. Perguntei o motivo dele dizer aquilo, expondo que Muhammad Ali havia sido um ícone importante na luta pelos direitos civis das pessoas negras de seu país.

Ainda segui perplexa mesmo dias depois do nosso encontro: afinal, que estrutura era aquela que levava um menino preto, que era um jovem muito inteligente e lutava boxe, a se referir à figura de um homem preto que lutava boxe como alguém que “não era inteligente”? É provável que a resposta gire em torno de uma ideia de que se um homem preto é reconhecido por uma atividade esportiva, física, seria necessariamente alguém destituído de intelectualidade. Aquilo me tocou principalmente porque Rodrigo estava obviamente falando algo muito depreciativo de si mesmo, através de uma representação tão parecida consigo. O incômodo que esse encontro gerou em mim me fez entender que havia ali um terreno importante para se escavar. Hoje entendo que Rodrigo havia sido capturado por uma *imagem*

*de controle* do homem negro. Felizmente, nossas conversas permitiram que ele se desviasse dessa captura e, após pesquisar mais um pouco, pudesse reconstruir a imagem que tinha de Muhammad Ali (e espero que de si mesmo).

Meu encontro com esses dois jovens foi um **ponto de partida** para pensar como as relações raciais iam se construindo na instituição escolar e como a própria atuava na produção de hierarquias raciais. Esse foi o primeiro esboço de projeto que montei, mas apesar de em todos os anos pensar em fazer uma seleção para mestrado, o fato de não me sentir legitimada no lugar de intelectual acabava me desviando desse objetivo.

Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato — esvazio o lixo, atendo o telefone. [...] Como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! O que temos para contribuir, para dar? Nossas próprias expectativas nos condicionam (ANZALDÚA, 2000, p. 230).

Nessa época, me encontro com a escritora chicana Glória Anzaldúa e sua carta conclamando as mulheres do terceiro mundo ao exercício da escrita, da expressão de nossas intelectualidades. Começo a me dar conta das minhas próprias dificuldades e nomeá-las de outros modos, a partir também do contato com a escrita de autoras não brancas: o que considerava antes atitudes individuais e indolência passo a compreender como uma dificuldade de autolegitimação muito comum ao exercício da intelectualidade entre pessoas negras.

É um período mais denso da minha história pessoal, em meio a um processo depressivo, a uma autopercepção bem depreciativa e a toda sorte de conflitos, especialmente após uma compreensão mais racializada do meu lugar no mundo. A depressão é um processo em que vamos perdendo as conexões com elementos substanciais que constituem a vida e, com as tecnologias contemporâneas, é comum que as pessoas que lidam com esse transtorno se encaminhem para uma vivência cotidiana mais mediada pelas tecnologias. Isso aconteceu comigo e eu começo a assistir muitas produções audiovisuais como programas de televisão, filmes, séries e vídeos já produzidos para a *internet*.

Nesse período sombrio, fui ficando mais atenta a algumas obras que faziam autorreferências metalinguísticas do próprio processo de produção audiovisual. Assim, vou me interessando pelos bastidores, pelo processo envolvido na realização da obra audiovisual, afinal, os filmes também não brotam da terra como os cogumelos, não são acontecimentos espontâneos ou fenômenos da natureza. Por trás da mais modesta produção audiovisual há no mínimo algum tipo de maquinário e alguma intenção, enquanto as grandes produções das

indústrias culturais mobilizam grandes equipes de produção e criação, além dos interesses de seus financiadores. Voltando minha atenção tanto para as etapas dos processos de produção audiovisual quanto para seu conteúdo político e estético, finalmente dou início aos meus estudos nessa área, embora o audiovisual tenha feito parte da minha vida desde que consigo lembrar.

Eu poderia ter bucólicas memórias da aurora da minha vida, mas, como uma criança criada em apartamento, lembro que passava a maior parte dos meus dias assistindo televisão. Eu recordo de, quando pequena, fazer (ou não fazer) o meu dever de casa assistindo Angélica na televisão. Lembro também que queria ser loira e ter olhos azuis - convicta de que, assim sendo, teria automaticamente a atenção e carinho dos meus colegas. É claro que esse não era um pensamento tão consciente e tão manifesto, tão bem articulado discursivamente, até porque eu não era nenhum prodígio e não dispunha desses recursos subjetivos enquanto uma criança no final da primeira infância. Naquele momento eu ainda não sabia, mas cabelos e olhos claros eram um desejo comum a muitas outras crianças negras que concomitantemente compartilhavam desse alvo propósito no mais duro e íntimo anseio dos seus pequenos corações.

A minha geração foi marcada por grandes guerras pela audiência na televisão, domingos que forneciam entretenimento para as famílias brasileiras, através de mulheres esculturais seminuas em diferentes contextos. Naquele período dos anos 1990, a televisão ainda era a principal mídia de massa, epicentro da vida doméstica e disputava arduamente o público infantil através de figuras femininas sorridentes: as extraordinárias apresentadoras de programas infantis. As emissoras utilizavam os corpos dessas mulheres como chamariz para o público adulto masculino, enquanto brincadeiras e desenhos animados atraíam as crianças. A audiência infantil era muito disputada pelo tempo que as crianças tinham disponível para assistir televisão, num horário em que os adultos estariam trabalhando, e as crianças constituíam um público fiel e lucrativo, numa época em que a publicidade infantil encontrava poucas limitações para o seu exercício.

No final dos anos 1980, os programas infantis encontraram uma fórmula mágica para atrair audiência. O cenário é colorido, ultra-iluminado, e a plateia de crianças é convidada a invadir o palco. Brincadeiras competitivas colocam meninas contra meninos e oferecem como prêmio brinquedos, aproveitando para inserir doses de merchandising de marcas associadas ao consumo infantil. A apresentadora é loira, de pele clara, vestida com roupas curtas e extraordinárias. É a fórmula Xuxa, que servirá de molde para diversos outros programas semelhantes no Brasil (CARVALHO, 2015, p. 2).

As apresentadoras eram sempre mulheres esbeltas, brancas, a maior parte delas, loiras. O motivo pelo qual compartilho uma história tão prosaica é porque, antes mesmo de sermos

alfabetizadas, nós, meninas negras da década de 1990, fomos apresentadas a imagens da branquitude como modelo estético, foco da atenção e da afetividade.

No início da adolescência, tomei a decisão de parar de assistir televisão, por incômodos que, naquele momento, ainda não sabia nomear. O computador e a *internet* entraram muito cedo na minha vida e assistir televisão deixou de fazer parte do meu cotidiano. Essa ruptura foi importante porque a partir dela ficou mais fácil perceber a influência da televisão em mim: toda vez que por algum motivo assistia, me sentia profundamente insatisfeita com o meu próprio corpo e com quem eu era. Até bem recentemente, ainda tinha uma sensação de inadequação quando passava algum tempo em contato com a programação televisiva. Não sei ao certo o que me motivou a evitar a televisão tão jovem e definitivamente ainda muito distante da compreensão que tenho hoje desses processos, mas revejo essa atitude como um mecanismo um pouco instintivo de autodefesa das micro violências contidas naqueles pontos luminosos.

Pouco tempo depois, pela primeira vez fui sozinha assistir um filme em uma sala de cinema. Sem meus pais ou amigos, apenas eu e a imensidão da tela, experiência imersiva, sensível, íntima e catártica. Era um documentário recém lançado, no ano de 2001, *Promessas de Um Novo Mundo*, retratando os conflitos entre Israel e Palestina a partir de crianças desses territórios. Ainda hoje é um dos melhores filmes que assisti. Nunca fui capaz de esquecê-lo e nem da sensação de assisti-lo. Naquele dia, algo novo se formou para mim: nasci espectadora de cinema. Até hoje esse é um dos meus programas preferidos: a sala de cinema, para mim e para tantos aficionados, é uma experiência quase mágica de imersão. Acompanhamos a narrativa quase como uma realidade que se observa, no conforto das nossas poltronas, invisíveis na escuridão da sala. O documentário que assisti nesse fatídico dia me ensinou sobre os conflitos entre a Palestina e Israel, sobre a infância que cresce em meio ao fogo cruzado, sobre tentar criar pontes e estabelecer laços. Até hoje o filme documental é um gênero que aprecio muito, talvez porque

[...] esse gênero fílmico leve ao espectador algum tipo de informação a respeito de “um mundo” ao qual ele comumente não teria acesso [...] ao desviar a nossa atenção para “outros mundos”, aos quais de outra maneira teríamos poucas possibilidades de conhecer e refletir sobre eles, educa nosso olhar e nos informa, propiciando-nos reflexões sobre a sociedade e, também, sobre nós mesmos em relação aos grupos em/com que vivemos (BORGES, 2000, p. 88).

Voltei tantas vezes, para tantos outros gêneros e para tantas outras salas, e levei quase duas décadas para perceber que eu nunca me vi narrada naquelas telas. Nunca vi, ao longo de todos os meus anos enquanto espectadora, uma personagem que considerasse semelhante a mim, e só pude me dar conta disso no processo de produção dessa pesquisa, numa epifania



atingida em um encontro de orientação. Num estalo daqueles que ressignificam todo o seu entendimento de mundo até ali, percebi que, de todas as paixões que o cinema me suscitou, todos os suspiros, os sonhos, amores e temores, absolutamente nada retratava um corpo semelhante ao meu.

Há muita discussão em torno do tema da experiência imersiva do cinema, principalmente, mas podemos ampliar para a experiência audiovisual, trazer consigo uma “impressão de realidade” distinta de outras técnicas de representação, seja pela sua ilusão de movimento (METZ, 1972 p. 19-23), pela sua narrativa se dar “como se houvesse uma parede invisível” (idem, p. 24), ou pela “magia pacificadora da narrativa” da chamada linguagem cinematográfica obliterar suas marcas de enunciação discursiva, aumentando seu efeito diegético (COSTA, 1995, p. 32-33), mas

Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real [...] Há um modo fílmico da presença, o qual é amplamente crível. Este “ar de realidade”, este domínio tão direto sobre a percepção têm o poder de deslocar multidões (METZ, 1972, p. 16-17).

Sem a pretensão de perscrutar causas para esse fenômeno, o que me interessa aqui é apontar a curiosa contradição entre essa impressão de realidade tão intensa, que mobiliza altos investimentos afetivos por parte de seus espectadores - sejam eles brancos ou não -, e o distanciamento entre as imagens representadas e os corpos reais dos sujeitos negros.

A percepção dessa dissociação entre meu próprio corpo e as imagens das personagens brancas retratadas nas narrativas que assisti - com as quais me identifiquei, pelas quais torci, com as quais me encantei ou desencantei - se tornou, então, o **motor** desta pesquisa: afinal, pessoas brancas se identificam com imagens de corpos brancos, mas grande parte das pessoas negras também se identificam com as mesmas imagens desses mesmos corpos brancos, muitas vezes sem sequer perceberem esse processo dissociativo.

A escritora afro-estadunidense bell hooks menciona um fenômeno observado a partir do lugar de mulheres negras enquanto espectadoras, no qual, mediante à violência imagética das narrativas audiovisuais (seja a violência pela ausência ou pelo estereótipo), mulheres negras criavam, como mecanismo de defesa, um distanciamento entre as imagens midiáticas e suas identidades. O contexto no qual a pesquisa de hooks se insere é muito relevante, já que se trata de uma sociedade que viveu a segregação racial em níveis jurídicos, um apartheid em termos legais, constitucionais, escrito com letras muito bem demarcadas - processo que não vivemos em nosso país.

No Brasil, bem como em outros países da América Latina, as separações entre brancos e não brancos se utilizou e ainda utiliza de outros aparatos, como os mitos de democracia racial e processos de branqueamento e mestiçagem. A partir dessas condições, a criação desse olhar opositor torna-se talvez um movimento mais complexo, e nem um pouco evidente. Penso que caiba também a nós, pesquisadoras do campo psi, investigarmos como se dá esse processo para o espectador brasileiro e que subjetividades e regimes de racialidade isso vai produzindo em nossa sociedade. Com este trabalho não tenho a expectativa de dar uma resposta definitiva a esta questão, mas fornecer pistas, arar um terreno para que brotem reflexões a esse respeito.

Como mencionei anteriormente, minha relação com o audiovisual passou por uma modulação importante durante o processo depressivo que vivenciei. É nesse contexto que dou início aos meus estudos no campo do audiovisual: vou procurando cursos e, depois de algumas incursões, encontro um curso de uma produtora independente. Era uma formação bastante completa e previa, entre aulas teóricas e práticas, a produção de algumas pequenas obras.

Apesar do meu interesse, no entanto, algo ainda me distanciava da sensação de que aquilo fosse realmente possível para mim. Essa situação se alterou apenas quando tive a oportunidade de assistir uma palestra do cineasta e pesquisador Clementino Jr., um homem negro completamente dedicado à produção cinematográfica e ao ensino das novas gerações de cineastas e pesquisadores dos cinemas negros.

Esse momento foi tão importante que até hoje guardo o bilhete de entrada para a *Master Class* na Escola de Cinema Darcy Ribeiro (e minha senha era a número 01!). Ver alguém como Clementino descortinou um mundo que eu ainda não via. Falando de outro modo, esse encontro ampliou meu imaginário sobre mim mesma e minhas possibilidades existenciais. A partir dele, eu pude me compreender como alguém que poderia fazer filmes e me reposicionar dentro daquele curso que já estava em andamento, me dedicando, então, com muito fervor, à minha primeira produção audiovisual: um documentário, no formato de curta-metragem, com o título “Memória das Ruas”<sup>3</sup>. O filme, rodado na cidade de Niterói, é um compilado de entrevistas a pessoas em situação de rua e profissionais que atuam com essa população, buscando uma reflexão em torno da memória e das singularidades desses modos de vida.

---

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p-WTymWpZ2M&t=4s>. Último acesso 07/03/2023.



Figura 2. Recorte de trecho do filme Memória das Ruas.

Descrição da imagem: em preto-e-branco, três pessoas estão enquadradas em uma cena externa, onde no fundo há um corrimão que sugere que haja uma escada abaixo, fora do enquadramento. Da esquerda para a direita, a primeira pessoa sou eu, uma mulher negra de pele clara, de cabelos pretos, cacheados, um pouco abaixo do ombro. Estou em pé, de frente, vestindo uma calça jeans e uma camiseta mais clara, segurando folhas de papel e olhando para baixo, sorrindo. No centro da tela está Amanda, uma mulher negra de pele escura, cabelos escuros longos e trançados. Amanda está sentada, abaixo de mim, que estou em pé, enquadrada do colo para cima, com uma roupa de manga curta estampada. Ela está sorrindo e olhando para a pessoa que está à direita da cena, Márcio, um homem negro de pele clara, cabelos curtos e escuros, barba escura, que está de costas. Ele veste uma camiseta escura. Sua cabeça não está completamente enquadrada, apenas abaixo de suas orelhas. Ele usa um brinco pequeno e prateado e porta um headphone.

A pesquisa para o documentário foi majoritariamente feita por mim em parceria com Phillippe Rocha, psicólogo e redutor de danos que também é uma das pessoas entrevistadas no documentário. Um filme demanda a participação e envolvimento de muitas pessoas, que estão presentes na ficha técnica e nos agradecimentos, naquelas letras que aparecem no final ou no início da obra, nas quais poucas pessoas prestam atenção. Além da pesquisa e argumento, fui responsável pelo roteiro, produção e direção desse filme, resultado de 9 horas de gravação, realizadas em dois dias. Todas as cenas externas foram filmadas no dia do meu aniversário de 32 anos, que foi também um dos dias mais felizes da minha vida, em que executei algo que nunca **imaginaria** executar.

O filme teve uma recepção bem favorável, foi considerado um bom filme de estreia, mas, principalmente, foi um processo do qual me orgulho. Naquele momento, eu estava pensando no audiovisual enquanto produtora/realizadora, mas essa relação passa por outra modulação quando consigo entrar em um curso preparatório para a seleção de pós-graduação em Psicologia da UFF (PPGP-UFF).

Este foi um momento significativo e merece uma atenção especial neste texto: o curso preparatório foi uma iniciativa para divulgar o processo seletivo do PPGP-UFF para candidatos que estivessem contemplados pela então recentemente implementada política de ações afirmativas e prepará-los por meio de aulas expositivas, orientações de pré-projetos e trocas de experiências, em um movimento de fortalecimento coletivo de uma certa parcela de estudantes para quem as instituições de ensino superior não são tradicionalmente destinadas:

a oferta, organização e manutenção do curso foi totalmente de iniciativa livre dos discentes desse mesmo programa de pós-graduação, na aposta por viabilizar o acesso de novos discentes ocupantes às vagas de cotas. E nunca antes havia presenciado algo desse tipo, de ver pessoas se doando espontaneamente no posicionamento político de assegurar que resistência é também sobre apoiar, ocupar, direcionar e afirmar os seus pares. E por último, me surpreendeu encontrar tantas pessoas iguais a mim, com histórias de vida e localizações que muito se assemelhavam às minhas. Ali formávamos um coletivo de fortalecimento de relações, apostas, sonhos e projetos, como nunca havia imaginado viver (MUNIZ, 2022, p. 17).

Este trecho foi extraído da dissertação “AFIR(A)MAR: Narrativas afetivas de um corpo negro, feminino e favelado”, defendida em 2022 pela minha colega e parceira Patrícia Muniz (amiga e irmã, como ela afetuosamente se refere a mim em seu texto). Ela descreve esse momento como sua entrada na universidade pública. É preciso situar que a própria política de ações afirmativas no programa de pós-graduação foi implementada a partir de muitos embates, visto que instituições como a universidade pública no Brasil são historicamente reservadas a uma elite intelectual branca. As dissertações e teses produzidas pelo programa neste contexto contam e constroem a história dessa luta pela afirmação de outras epistemologias que compõem um modo de pensar e da intelectualidade de pessoas e corpos outros, não-normativos.

# CURSO PREPARATÓRIO PARA SELEÇÃO DE MESTRADO DA PSICOLOGIA UFF-2019



**INÍCIO:** 23/01  
**TÉRMINO:** 03/04  
**HORÁRIO:** DAS 18H ÀS 20H  
**FREQUÊNCIA:** SEMANAL (TODA QUARTA-FEIRA)  
**LOCAL:** UFF GRAGOATÁ (SALA A DEFINIR)

**“ELES COMBINARAM DE NOS MATAR, MAS NÓS COMBINAMOS NÃO MORRER”** CONCEIÇÃO EVARISTO

**M** [prepmestradouff@gmail.com](mailto:prepmestradouff@gmail.com)  
**f** grupo: Preparatório Mestrado Psi UFF  
**PERÍODO DE INSCRIÇÕES:** 04/01 ATÉ O DIA 11/01  
**AS INSCRIÇÕES DEVEM SER FEITAS POR EMAIL.**  
\*O NÚMERO DE VAGAS É LIMITADO\*

**PÚBLICO ALVO**  
 POPULAÇÃO NEGRA, TRAVESTI  
 TRANSEXUAL, TRANSGÊNERO, INDÍGENA  
 E COM DEFICIÊNCIA



**CAMPUS DO GRAGOATÁ - RUA PROF. MARCOS WALDEMAR DE FREITAS REIS- GRAGOATÁ - NITEROI - RJ**

Figura 3. Divulgação digital do curso preparatório.

Descrição da imagem: A imagem tem formato quadrado e fundo branco. No canto superior esquerdo, está escrito em preto “Curso Preparatório para seleção de mestrado da Psicologia UFF-2019”. Ainda à direita, abaixo, em preto, estão dispostas as informações do curso (início, término, horário, frequência e local). Um pouco mais abaixo as informações continuam, com endereço de e-mail ([prepmestradouff@gmail.com](mailto:prepmestradouff@gmail.com)) e grupo no Facebook (Preparatório Mestrado Psi UFF). Abaixo, em vermelho, é especificado o período de inscrições, que as mesmas devem ser feitas por e-mail e, com letras menores, que o número de vagas é limitado.

No canto superior direito, há um quadrado azul com duas mãos em branco, onde abaixo está escrito “acessível em libras”. Um pouco abaixo, em um retângulo branco com contorno preto, está escrito em preto a frase “Eles combinaram de nos matar, mas a gente combinamos não morrer”, indicando a autoria de Conceição Evaristo entre parênteses. Abaixo, há a indicação do público alvo: população negra, travesti, transexual, transgênero, indígena e com deficiência. No canto inferior direito, há uma imagem em desenho digital de seis pessoas dispostas em um banco nas cores roxa e azul: um rapaz branco com o braço erguido segurando uma bandeira com as cores do arco-íris, um rapaz negro sorrindo com um notebook aberto em seu colo, uma mulher branca de cabelos ruivos e pernas cruzadas também sorrindo, um rapaz negro sorrindo, uma mulher asiática com as mãos em seus ombros e finalmente um rapaz cadeirante.

Abaixo de tudo, há um símbolo de localização e a indicação e endereço do campus do Gragoatá.

Minha trajetória é bem diferente da história de Patrícia: não vim de um território marginalizado, nunca habitei territórios periféricos e sempre encarei, pelos meus acessos, a universidade pública como um caminho natural. Apesar disso, e mesmo tendo resultados favoráveis em relação ao desempenho, tinha grande dificuldade de me sentir legitimada. Essa não é uma questão que tenha sido completamente superada, sendo algo que considero um **entrave** ao processo de pesquisa, algo que repetidas vezes obstrui o desenvolvimento da mesma.

Ora, aqui talvez seja necessário levantar a pergunta: por quê? Tendo tido acesso a instituições escolares prestigiadas, a eventos culturais diversos, à arte, a dois semestres de intercâmbio e a absolutamente tudo que possa ter despertado meu interesse ao longo da minha história, e tendo ainda apresentado um bom rendimento nessas instituições, por qual motivo eu mantinha essa sensação de desvalor?

É claro que é possível responder que se trata de um sentimento de insegurança individual, mas me parece relevante sustentar essa questão. Afinal, tenho motivos bem objetivos para confiar na minha aptidão. E, por outro lado, essa sensação de insegurança é descrita por muitas outras pessoas negras na academia. Minha suspeita é que isso se dê pela falta de representações de pessoas como eu nesse lugar.

No curso preparatório, com pessoas negras como eu, tive a oportunidade de trocar experiências em torno das sensações de insegurança e não pertencimento que sentimos nos espaços de formação - para muitos de nós, um desconforto que nos acompanha desde o período escolar. Ali, tive o auxílio fundamental de pessoas como Juliana do Nascimento, que me estimulou a fazer a prova quando eu já estava desistindo, e de Áurea Cardoso, que contribuiu imensamente para a reflexão e escrita do meu pré-projeto.

Posteriormente, o encontro e apoio de pessoas como Thaiane Teixeira, Patrícia Muniz, Ayana Sisi (Nathália Nascimento), Tulane Paixão e o grupo Oralidades, com a professora Luiza Oliveira, foram fundamentais para o desenvolvimento do meu tema de pesquisa e, principalmente, do meu lugar como pesquisadora. É comum que esse tipo de texto seja alocado no campo dos agradecimentos nas produções acadêmicas. Se opto por escrever aqui é por entender que esses encontros foram cruciais para essa pesquisa e fazem parte do processo de produção do conhecimento. Nenhum estudo é feito individualmente, mas há uma tradição, oriunda do pensamento hegemônico da branquitude, de encobrir a importância dos encontros e do coletivo nesse processo, relegando esse reconhecimento para uma parte destacada e “de menor importância” do texto, com o objetivo de simular uma autoria individualizada.

Hoje sinto muita satisfação quando constato que as minhas principais referências, tanto dos meus estudos acadêmicos quanto clínicos, e mesmo minhas referências pessoais são pessoas negras como Tatiana Nascimento, Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez, Neusa Santos Souza, Leda Maria Martins, Grada Kilomba, bell hooks, Beatriz Nascimento, Audre Lorde, Clementino Junior, William Penna, Tainara Cardoso, dentre muitos outros. Tenho construído, através dessas referências, um imaginário do lugar de intelectual negra, compreendendo que partimos e construímos epistemologias e modos de se relacionar com o conhecimento que desafiam os modelos canônicos postulados nos espaços institucionais.

Através dos encontros suscitados no curso preparatório, vou me fortalecendo nesse lugar. Ali, eu começo a pensar na produção de uma imagética a partir do cinema e da televisão (filmes, séries, novelas) como tema de pesquisa, ainda de modo bem incipiente. Já havia iniciado minhas reflexões sobre a racialização nas instituições pedagógicas. Enquanto espaço de convivência para as diversas juventudes, a escola pode ser considerada estratégica e potente, mas meu interesse se desloca naquele momento para o estudo das produções audiovisuais. Começo a entender que esse campo também carrega aspectos pedagógicos importantes que, de um modo geral, chegam antes da escolarização e se mantêm para além dela, com a possibilidade ainda de levar informações sem a necessidade de alfabetização e de, enquanto entretenimento, ocupar o precioso tempo ocioso dos nossos cada vez mais raros horários livres.

A minha pergunta sobre como a racialidade vai se produzindo nas instituições escolares se transfere, então, para como esse processo se dá através das narrativas audiovisuais. O projeto escrito naquele momento se orientava para a experiência enquanto espectadoras de mulheres negras que tivessem passado pelo trabalho doméstico. Esse tema me atravessa pelo fato de ser constantemente associada a esse lugar do trabalho doméstico, por uma imagem de controle do meu corpo, ainda que eu mesma nunca tenha tido nenhuma proximidade com essa atividade.

Receber uma encomenda em casa e te desejarem um bom trabalho ou perguntarem onde está a sua patroa, ou mesmo ser conduzida ao elevador ou porta de serviço quando se está fazendo uma visita, são experiências comuns a mulheres negras brasileiras que se encontram em espaços elitizados; há um imaginário em torno do corpo negro nesses espaços que o correlaciona à servilidade, na mesma medida em que correlaciona corpos brancos ao lugar de a quem esses serviços se destinam. A empregada doméstica é uma das mais arraigadas imagens de controle sobre as mulheres negras dentro da sociedade brasileira.

Minha primeira decisão sobre os rumos da pesquisa após o início das aulas e orientações, no entanto, foi a de não dar continuidade à ideia que desenhei no projeto. Mesmo ainda compreendendo a proposta como um terreno bem relevante a ser explorado, não quis conduzir uma reflexão sobre as representações do trabalho e das trabalhadoras domésticas a partir do lugar de pesquisadora e optei por não o fazer.

Em um período particularmente movimentado da minha trajetória, no segundo semestre de 2019, além de entrar para o curso de mestrado no PPGP-UFF, abri meu consultório particular de psicologia clínica e iniciei uma segunda graduação em Estudos de Mídia, também na UFF. Fiz os dois processos seletivos sem acreditar na minha aprovação, e ela chegou em dupla! Depois da alegria, que foi intensa, vieram, naturalmente, as dificuldades: ainda estava passando por um processo depressivo muito intenso e solicitei um trancamento especial nesse primeiro período da faculdade, mas como o mestrado não me oferecia essa possibilidade, mantive o vínculo da forma que eu pude. Naquele momento, toda a energia vital que eu dispunha não era suficiente para desenvolver um processo de pesquisa, sendo toda voltada para as atividades básicas necessárias à existência.

Quando finalmente consegui iniciar meus estudos na graduação, isso já se deu de forma virtual, em meio à Pandemia da COVID-19. Contrariando minhas próprias expectativas e se convertendo num oásis em meio a circunstâncias muito ermas, a entrada nesse campo da comunicação me trouxe muita motivação, me permitiu recuperar o entusiasmo na relação com o conhecimento e, principalmente, no que tange a esse trabalho, contribuiu muito para um amadurecimento da pesquisa e do meu olhar. A entrada numa graduação, entretanto, é um novo mundo que se descortina, uma abertura a um novo e vasto universo, enquanto o caminho de uma pesquisa de mestrado exige um afunilamento e desenvolvimento na relação com o conhecimento que acabei demorando muito para conseguir alcançar.

O curso de Estudos de Mídia escancarou para mim a importância das políticas e meios de comunicação nos processos de produção de subjetividades contemporâneos. Hoje é relativamente perceptível, por exemplo, que redes sociais digitais são elementos estratégicos para a política de um país: a partir dela, são construídos processos eleitorais, micropolíticas do afeto e mesmo barreiras impermeáveis de comunicação entre pessoas, ainda que familiares ou amigos.

Essas certamente são questões sobre as quais temos muito poucas referências predecessoras para nos apoiar. Mas ainda que sejam ferramentas estratégicas nas disputas discursivas pela narrativa dos fatos políticos (cada vez mais importantes até do que a própria



factualidade), as telas sensíveis ao toque, as janelas digitais, as imagens em movimento simplesmente não são consideradas objeto de interesse para a maior parte do campo Psi.

Nesse contexto, uma certa Psicologia permanece silenciosa, entre quatro paredes, desatenta ou indiferente aos jogos de poder, insistindo na escuta de histórias individualizadas, fazendo anotações minuciosas sobre cenas reproduzidas entre outras quatro paredes, onde a tradicional família brasileira constrói seus traumas. Não quero aqui criticar a psicologia clínica - atividade que exerço, com muito comprometimento -, mas se o Poder percebe e utiliza o maquinário dos chamados processos de subjetivação, há ainda uma obsoleta Psicologia que segue se restringindo ao *setting* terapêutico, à patologização da vida e à normatização dos corpos.

Não serão, talvez, nossos renomados autores do século XX que nos ajudarão a pensar o impacto dos processos midiáticos contemporâneos na formação de subjetividades, e certamente será preciso recorrer ao diálogo com outras áreas de produção de conhecimento. O tema que pesquiso poderia estar situado no campo da comunicação ou das ciências sociais, por exemplo. Mas se ele se produz num programa de pós-graduação em Psicologia é porque, a partir de um olhar para a contemporaneidade, compreendo que nós, pesquisadores e profissionais que compomos o campo psi, temos sido ingênuos ao achar que podemos prescindir de acompanhar as transformações tecnológicas do contemporâneo e seus efeitos nos processos políticos, subjetivos e cognitivos.

## 1.2. Enquadramentos da Intelectualidade e da Autoria

“Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?”

Conceição Evaristo

A escrita acadêmica é uma atividade cercada de restrições e desafios, principalmente para herdeiras de um povo ao qual tem sido historicamente negada a legitimação de sua intelectualidade. Dito de outro modo: se a escrita é uma atividade árdua para todos os que nela se aventuram, para nós mulheres negras isso é exponenciado numa trama colonial que constantemente nos apaga e objetifica. A escritora norte-americana bell hooks enumera as dificuldades enfrentadas pelas mulheres negras no ambiente acadêmico:

As intelectuais negras trabalhando em faculdades e universidades enfrentam um mundo que os de fora poderiam imaginar que acolheria nossa presença, mas que, na

maioria das vezes, encara nossa intelectualidade como suspeita. [...] Diante da falta de endosso e apoio públicas constantes [...] não admira que negras individualmente se sintam oprimidas por dúvidas, que esses espaços intensifiquem receios de incompetência, receios de que suas ideias talvez não mereçam ser ouvidas (HOOKS, 1995, p. 468).

Intelectuais negras de toda a diáspora afirmam a importância de nossas produções como a possibilidade de romper as barreiras da violência colonial e falar por nós mesmas, numa retomada de uma palavra que nos foi (e ainda é) negada nos processos de colonização, onde somos tidas como objetos de estudo e interesse acadêmico, mas não como sujeitas de nossa própria fala. Em sua obra *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira*, Lélia Gonzalez expressa: “exatamente porque temos sido falados, infantilizados (“infans” é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala” (GONZALEZ, 2020, pp.77-78).

O tema perpassa não apenas as obras de Lélia Gonzalez, mas de Grada Kilomba<sup>4</sup>, bell hooks<sup>5</sup> e outras autoras racializadas<sup>6</sup> como Glória Anzaldúa<sup>7</sup> e Gayatri Spivak<sup>8</sup>. Podemos observar, portanto, que as dinâmicas de poder em torno do falar e do saber são um assunto recorrente na produção intelectual negra: quem pode falar, quem fala por si mesmo, quem fala pelo outro e quem é ouvido. Sobre isso, o texto de Grada Kilomba, “Quem pode Falar?”<sup>9</sup>, é certo:

“Quando eles falam é científico. Quando falamos é não científico.  
Quando eles falam é universal. Quando falamos é específico  
Quando eles falam é objetivo. Quando falamos é subjetivo  
Quando eles falam é racional. Quando falamos é emocional  
Quando eles falam é imparcial. Quando falamos é parcial  
Eles têm fatos, nós temos opiniões  
Eles têm conhecimento, nós temos experiências.”

Entendo que as dinâmicas de poder, de saber, de falar e ser escutado e do ver coincidem em muitos pontos. No campo da imagem, o corpo negro é constantemente retratado pela mídia hegemônica como assujeitado, subalternizado, subserviente. Não é incomum que nas produções ficcionais ou jornalísticas sejam retratadas pessoas negras no lugar de perpetradoras de violência e, portanto, passíveis de serem punidas com mais violência. Algo importante a ser colocado aqui é como nas narrativas hegemônicas não há

<sup>4</sup> Em *Memórias da Plantação* (KILOMBA, 2019).

<sup>5</sup> Em *Intelectuais Negras* (HOOKS, 1995).

<sup>6</sup> Por racializadas aqui, quero dizer *não-brancas*, isto é, que ocupam o lugar do *outro* nas hierarquias raciais. Ver melhor no item 2 do capítulo 2 desta dissertação.

<sup>7</sup> Em “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo e Como domar uma língua selvagem” (ANZALDÚA, 2000).

<sup>8</sup> Em “Pode o subalterno falar?” (SPIVAK, 2010).

<sup>9</sup> Capítulo do livro *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano* (KILOMBA, 2019).

preocupação alguma na representação de pessoas negras intelectualizadas: “o negro cantor ou atleta é lugar comum. Nós queremos ver os negros aceitos como intelectuais, professores ou escritores” (EVARISTO apud RAMOS, 2017, p. 79).

Outra forma de dizer isso é que há um processo ativo de invisibilização das figuras intelectuais negras, visto que os jogos de visibilidade e invisibilidade presentes em qualquer narrativa não são outros que jogos de poder. No imaginário político hegemônico, a negritude não é vinculada à intelectualidade, na mesma medida em que a mesma é direta e exclusivamente associada à branquitude.

A produção intelectual negra brasileira denuncia reiteradamente o apagamento e o esquecimento como movimentos deliberados da branquitude para subjugar os povos africanos e afro-diaspóricos. Da violência simbólica das voltas na árvore do esquecimento à violência incendiária da queima dos papéis que guardavam os poucos fatos que poderíamos acessar da memória dos nossos ancestrais, a diáspora afro-brasileira vai sendo construída em cima dessas cinzas.

No registro que o Brasil tem de si mesmo o negro tende à condição de invisibilidade. Alguns exemplos servem para ilustrar as manifestações sintomáticas desta tendência: o lugar irrisório que a historiografia destina à experiência e contribuição do negro na formação desta sociedade; a queima dos documentos relativos ao tráfico de escravos e ao regime escravista; a retirada do quesito sobre a cor da população nos censos demográficos de 1900, 1920 e 1970, e a negação obstinada de discutir a existência de qualquer problema de índole racial (HASENBALG, 2022, p. 105).

A produção do conhecimento é extremamente atravessada pelo imaginário político-afetivo embranquecido que pretendo abordar neste trabalho. Curiosamente, vivi com a Psicologia uma situação muito semelhante do que vivi em relação ao cinema quando, em algum momento catártico, percebi que nenhum dos autores que tinha lido eram negros ou falavam sobre a negritude. Em um estalo, percebi que aquela “subjetividade” da qual se falava nas salas de aula também não incluía um corpo semelhante ao meu.

Nossos referenciais, tanto nas narrativas audiovisuais que pretendo abordar como na academia onde esse trabalho se produz, são hegemonicamente brancos. É preciso lembrar que a dissertação de Franz Fanon, posteriormente considerada referência basilar para o estudo dos efeitos subjetivos do racismo, foi rejeitada pela academia francesa.

A essa dupla ausência ou a sub-representação da intelectualidade negra já classifiquei anteriormente como um entrave para essa pesquisa, algo que a paralisava constantemente. Apesar de fazer muitas leituras, ver filmes, acompanhar discussões e efetivamente estar constantemente em contato com o assunto que escolhi estudar, para mim era muito difícil

escrever. Em uma carta para Thaiane Teixeira e Patrícia Muniz, colegas de curso e grandes parceiras nesse difícil processo, uma vez escrevi:

Às vezes, a atividade acadêmica me provoca um medo visceral. Ora ele se faz sentir no peito, ora ataca o abdômen como nuvens de insetos devoram plantações: ‘não serei capaz de finalizar esse mestrado, não saberei escrever o que pesquiso, não conseguirei’. Essa sensação vai crescendo e me toma por inteira, paralisando meu corpo de formas criativas e dolorosas.<sup>10</sup>

A intelectualidade em si é um exercício que pratico sem maiores constrangimentos, afinal, uma observação crítica buscando produzir sentidos para e do mundo que me cerca é algo que compreendo como uma atividade natural. A escrita acadêmica, no entanto, me leva a muitas reservas e bloqueios.

É claro que transformar em texto o que pesquisamos é em si um ato desafiador, já que exige organizar e restringir às palavras um entendimento que vai se produzindo ao longo do percurso em nossos corpos, muitas vezes de modo intrincado e confuso. Mas, aos poucos, eu fui percebendo que minha dificuldade de escrita estava diretamente ligada ao assunto sobre o qual eu queria escrever, afinal, o fato de eu não ter tido, por muito tempo, representações de mulheres negras que escrevem, que filmam, que narram suas histórias e imprimem suas próprias perspectivas sobre o mundo, me retirou a oportunidade de criar esse imaginário para mim, de poder me imaginar nesse lugar. E essa novamente não é uma condição que vivo individualmente, como aponta bell hooks:

Muitas das alunas negras [...] interessadas em seguir o trabalho intelectual são assaltadas por dúvidas porque sentem que não há modelos e mentoras do papel da mulher negra ou que os intelectuais negros individuais que encontram não obtêm recompensas nem reconhecimento por seu trabalho (HOOKS, 1995, p. 467).

O fato de não me ver com capacidade e legitimidade para escrever sobre minha pesquisa (o que estou fazendo agora, neste preciso momento) está diretamente ligado ao fato de não ter visto alguém como eu neste lugar, alguém com quem eu pudesse me identificar, o que confinou minha capacidade imaginativa sobre mim mesma e meus possíveis. Compreendo esta circunscrição dos meus horizontes como efeito de uma política da representação que busca enquadrar o corpo da mulher negra em imagens de controle e produzir uma ausência de representação da mulher negra intelectual.

O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma **iconografia de representação da negra** que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje o corpo da negra **tem sido visto** pelos ocidentais como o símbolo

---

<sup>10</sup> Fragmento de texto de carta não publicada, escrita em maio de 2022.

quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva (HOOKS, 1995, p. 468, grifo meu).

E eu também não restringia essa situação a mim mesma: em pelo menos duas ocasiões tive dificuldades de imaginar outras mulheres negras também no lugar da intelectualidade. A primeira ocorreu em uma conversa com a também colega pesquisadora Ayana (Nathália Nascimento), ao falarmos de Elisama Santos, psicanalista e escritora. Já tinha tido contato com textos dela, apenas textos, e fiquei muito surpresa quando Ayana a descreveu como uma mulher negra. Não a pude **imaginar** dessa maneira.

Também refleti, em outra ocasião, se deveria citar Chimamanda Adichie nessa pesquisa, por considerar que sua palestra sobre os perigos de uma história única tinha se tornado um “lugar comum” nos textos e debates atuais. Foi conversando sobre a pesquisa que me disseram que diversas pessoas citavam, por exemplo, Pierre Bourdieu e outros autores canônicos e isso estava longe de ser uma questão. Novamente, percebi que não **imaginava** a reflexão de Adichie como digna da mesma legitimidade e relevância que nossos renomados e reiteradamente citados autores de referência.

Isso me remete ao imaginário que Rodrigo nutria sobre Muhammad Ali: o menino negro inteligente que lutava boxe não podia imaginar a intelectualidade do mais célebre pugilista negro da história. As tecnologias em torno da produção de imaginário e subjetividade vão enquadrando a pessoa preta em um lugar de ausência de intelectualidade, de objetificação. Abjeto e objeto, o corpo negro é incapaz de falar por si mesmo (não por sua incompetência, mas pelas dinâmicas de poder em relação à fala e ao saber), cabe ao sujeito do conhecimento e da razão falar por ele:

Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo: a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente. [...] Na verdade, dentro do patriarcado capitalista, com supremacia branca, toda a cultura atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente; torna o domínio intelectual um lugar interdito (HOOKS, 1995, p. 469).

É em função dos próprios interesses que aqueles que se outorgam a legitimidade dos discursos irão representar os sujeitos negros. Fui percebendo, então, que minhas dificuldades no fazer dessa dissertação eram menos um bloqueio pessoal do que experimentar no meu corpo os obstáculos de transitar na colonialidade, num lugar que tem sido historicamente interdito para mulheres negras. Fui dando outros sentidos aos meus incômodos com o

ambiente acadêmico - presencialmente ou na virtualidade que fomos obrigadas a viver com a pandemia -, bem como aos efeitos dele no meu corpo.

Do constrangimento à ira, afetos recorrentes para a mulher negra no ambiente universitário, o mal-estar aparece em diversas gradações - às vezes mais diluído na cordialidade, às vezes escancarado em atitudes abertamente racistas, mas que, por algum motivo, a branquitude “não vê”. É importante esse verbo: a branquitude não vê; não enxerga, não percebe. O racismo modula as possibilidades de visão, ele opera sobre a hegemonia de um (não) olhar - esse substantivo é utilizado em seus dois sentidos mais recorrentes: a visão literal e, mais metaforicamente, a capacidade de perceber. É através desse mecanismo que o racismo se torna um “crime perfeito”<sup>11</sup>: se não é visto, não podemos denunciá-lo, e se o denunciarmos, a partir do momento em que não é percebido, a denúncia se volta rapidamente contra os próprios denunciantes.

As tecnologias de enquadramento através da narrativa audiovisual são uma ferramenta importante na construção desse olhar. Enquadrar é um gesto de delimitação que envolve necessariamente escolhas do que será enquadrado e do que ficará fora de quadro, ou seja, uma atitude de inclusão e exclusão do que será visto. Há ainda escolhas de enfoque e desfoque, que compreendem o que, dentro do quadro, será posto em evidência, e o que figurará como elemento secundário, componente cênico e plano de fundo: o regime de visualidade que é operado hegemonicamente traz consigo hierarquizações da ordem do ver e do perceber.

Outros sentidos interessantes do enquadramento são o tornar quadrado, que, para além do quadrilátero da geometria, traz o sentido de estreitamento do pensamento, do excesso de rigidez e da prisão. Mais coloquialmente, a palavra adquire também o significado de pôr alguém na prisão e/ou de impor disciplina: corrigir, adestrar, regularizar, submeter e sujeitar (dentre outros).

Há, evidentemente, muitas outras ferramentas para construção do olhar hegemônico sobre a racialidade, que passam por esferas econômicas, políticas, epistemológicas, históricas, geográficas, etc. Os acessos permitidos a pessoas brancas e negras são uma questão bastante objetiva, erigida através da história desde que pessoas foram sequestradas de seus territórios para serem objetificadas, destituídas de subjetividade e exploradas ao máximo. O que os

---

<sup>11</sup> “Quando a Folha de S. Paulo fez aquela pesquisa de opinião em 1995, perguntaram para muitos brasileiros se existe racismo no Brasil. Mais de 80% disseram que sim. Perguntaram para as mesmas pessoas: “você já discriminou alguém?”. A maioria disse que não. Significa que há racismo, mas sem racistas. Ele está no ar... Como você vai combater isso? Muitas vezes o brasileiro chega a dizer ao negro que reage: “você que é complexado, o problema está na sua cabeça”. Ele rejeita a culpa e coloca na própria vítima. Já ouviu falar de crime perfeito? Nosso racismo é um crime perfeito, porque a própria vítima é que é responsável pelo seu racismo, quem comentou não tem nenhum problema” (MUNANGA, 2010, p. 7).

movimentos negros chamam de abolição inconclusa se refere a um projeto abolicionista que nunca foi consumado, já que as pessoas negras que haviam sido submetidas à escravização não viram possibilidade de inserção na sociedade ou mesmo de subsistência após a assinatura da lei áurea. Não houve nenhum tipo de indenização ou, em outra forma de contar essa história do nosso país, houve deliberadamente uma proposta de extermínio da população negra, em um projeto eugenista de dizimar essa população a partir dessa falta de suporte.

Herdeiros desse legado perverso são a precarização da saúde pública e das políticas de assistência. Desde o sistema escravista que associou pessoas negras a pessoas escravizadas, no passado e hoje, essas ações econômicas e políticas operam uma associação direta entre pobreza e negritude, que, no campo da ideologia, assume vieses ontologizantes, como se fosse o lugar e o movimento natural das coisas.

As condições de existência material dessa população negra remetem a condicionamentos psicológicos que devem ser atacados e desmascarados. Os diferentes modos de dominação das diferentes fases de produção econômica no Brasil parecem coincidir num mesmo ponto: a reinterpretação da teoria do lugar natural de Aristóteles. Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se a existência de uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias amplas, espaçosas, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes tipos de policiamento: desde os antigos feitores, capitães do mato, capangas etc., até a polícia formalmente constituída. Desde a casa-grande e do sobrado, aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido sempre o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, porões, invasões, alagados e conjunto “habitacionais” (cujos modelos são os guetos dos países desenvolvidos) dos dias de hoje, o critério também tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (GONZALEZ, 2020, p.84-85).

O racismo dispõe de muitos mecanismos com os quais modela a percepção e o olhar, dirigindo o que é ou não é passível de ser visto. As condições de existência material e as políticas urbanísticas que organizam a disposição da população nas cidades vão modulando, por exemplo, um olhar acostumado a ver pessoas brancas em espaços elitizados da cidade e pessoas negras em funções de subalternidade. Uma história que viralizou em certa época nas redes sociais foi o relato de um jovem que estava no seu carro e avistou um senhor vagando pela rua. Não lembro bem como, mas ele parou o carro e descobriu que o senhor carregava consigo uma identificação "em caso de acidente, por favor, entrar em contato com ... ". Aquele senhor tinha Alzheimer, e o jovem conseguiu encaminhar a situação, ficando perplexo pela possibilidade de o senhorzinho ter caminhado diversas horas sem que ninguém o tivesse socorrido.

Conversando com um amigo, irmão de santo e parceiro, Phillipe Rocha, que já mencionei nesse texto, perguntei a ele qual cor ele achava que tinha o senhor dessa história.

Anos antes, nós havíamos elaborado uma atividade que chamamos de “qual a cor da Psicologia?”, que consistia em lançar para grupos de estudantes da graduação quais eram as racialidades (também incluímos as categorias de gênero, orientação sexual e origem) dos autores com quem trabalhavam, dos professores que lhes davam aulas, da própria turma deles e dos trabalhadores que cuidavam da manutenção do campus universitário onde essas aulas ocorriam. Esse foi um trabalho que gerou bastante reflexão sobre o papel da Psicologia frente às violências raciais, não só nos estudantes que interpelávamos, como também em nós mesmos.

Nenhum de nós sabíamos qual era realmente a cor do senhor da história, mas talvez por ambos acreditarmos fortemente que ele fosse branco, nossa conversa se encaminhou para a ponderação de que se um dia ele, eu ou nossos familiares e amigos negros estivéssemos em alguma situação semelhante e vagássemos pela rua como o senhor da história, talvez não viesse alguém em nosso socorro. O que nos motivou a concluir isso está em uma hegemonia do olhar e do perceber que compreende a imagem de um corpo negro vagando pela rua como algo típico, enquanto um corpo branco nas mesmas condições causa estranheza.

Já foi gravado e está disponível na *internet*<sup>12</sup> um tipo de “teste” colocando duas crianças atrizes, uma branca e uma negra na rua, como se estivessem perdidas. De um modo geral, a criança branca é prontamente socorrida e a criança negra dificilmente é notada. Não considero que se trate de um experimento social e nem mesmo acho esse tipo de iniciativa válida por acreditar que expor os pequenos atores negros à violência desse desprezo não compensa as reflexões que o “experimento” possa gerar, mas trago esta situação como exemplo de como um imaginário acerca do lugar naturalizado para uma criança negra pode levá-la a não ser percebida.

Nesse sentido, a categoria da invisibilidade não é suficiente, pois corpos negros são instantaneamente notados quando em uma loja ou em um espaço considerado luxuoso ou refinado. Trata-se, portanto, de uma modulação da visão e da percepção em função de um imaginário racista. No episódio que se convencionou chamar Revolta da Chibata, uma carta destinada ao então presidente Hermes da Fonseca levava as reivindicações dos insurgentes. A primeira frase desta carta é a seguinte:

Nós, marinheiros, cidadãos brasileiros e republicanos, não podendo mais suportar a escravidão na Marinha Brasileira, a falta de proteção que a Pátria nos dá; e até então não nos chegou; rompemos o negro véu, que nos cobria aos olhos do patriótico e enganado povo (CORRÊA, 2022).

---

<sup>12</sup> Em <https://www.youtube.com/watch?v=y3oW1AnL-QO> último acesso: 14 de março de 2023.



O negro véu que cobria os castigos corporais impostos aos marinheiros negros no início do século XX talvez siga cobrindo a truculência e brutalidade policiais, a tortura de pessoas sob custódia do Estado, privadas de liberdade, e também violências contra as populações carcerária, favelada, periférica e em situação de rua, que, em comum, têm o fato de serem majoritariamente negras. Não sei se nosso patriótico povo segue exatamente enganado, mas certamente há um regime do que é visto e percebido hegemonicamente pela sociedade brasileira (e do que não é).

Uma das ferramentas para simbolicamente moldar as nossas retinas é a produção de um certo imaginário que sirva à essa naturalização das violências e das desigualdades estruturais, bem como à identificação do dominado com o dominador e, finalmente, a um sistema de valoração moral da racialidade. Quando faço aqui a escolha de partir da narrativa audiovisual é por compreender que a forma como é veiculada a racialidade nesses produtos da indústria cultural modula um imaginário que, no contexto da nossa sociedade (falo aqui do Brasil, da América Latina e das dinâmicas da colonização), é um imaginário branqueado - desde o nível político ao afetivo.

Isso engendra uma política de visualidade onde olhar para o corpo branco nos leva a identificar capacidade, confiança, competência, hombridade, moral, honra, nobreza, beleza, sabedoria e intelectualidade, enquanto olhar para o corpo negro, em contrapartida, nos leva a identificar diversas características negativas vinculadas a ele, como a agressividade, o perigo, criminalidade, contravenção, a indolência, a malandragem, etc. Assistirmos a essas obras nos torna mais suscetíveis, por exemplo, a amar e confiar em pessoas brancas - ainda que, se pensarmos historicamente, faça muito pouco sentido que pessoas negras confiem em pessoas brancas. No entanto, esses produtos da indústria cultural têm papel fundamental na construção ideológica do imaginário sobre as racialidades.

Aqui, talvez seja necessário mencionar a relevância do imaginário para a possibilidade de criação de novos mundos. O imaginário antecede e possibilita a ação criadora: ele, bem como a dimensão do sonho, é capaz de impulsionar a ação transformadora com a mesma voracidade com que pode sustentar o que já está estabelecido como único possível. Principalmente, dentro do escopo desse trabalho, ele é fundamental para o exercício da autoria. Em um encontro promovido pela Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), Nada Sobre Nós Sem Nós<sup>13</sup>, em junho de 2022, a pesquisadora Rosane Borges faz a seguinte explanação:

---

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5prfBLGaH0c> Último acesso 14/03/2023.

Para a gente construir modelos, a gente tem que ter repositório de imagens. [a imagem não é somente a imagem gráfica, mas também o que a gente diz, constrói conceitualmente e o que a gente transmite em termos de ideias] Sermos modelo para nós e para o mundo: o nosso modelo, que não é nem único, nem exclusivo, é um modelo dentre tantos possíveis para se tornar matriz. É preciso novos referenciais de imagens, sim, mas também possibilidades de modelos outros para que pessoas negras tenham acesso à vida e validem essa vida (BORGES, 2022).

Sendo um território estratégico para a construção de sentidos, a branquitude vem, então, desenvolvendo tecnologias de enquadramento para controlá-lo. Pessoas negras têm sido sucessivamente destituídas de suas possibilidades imaginativas: em sua poesia *Menimelímetros*,<sup>14</sup> Luz Ribeiro pergunta “Você já parou pra ouvir alguma vez o sonho dos meninos? É tudo coisa de centímetros: pirulito, picolé, um pai, uma mãe, um chinelo que lhe caiba no pé [...] esses meninos sentem metros”.

É evidente que um filme não traz em si a capacidade de produzir a desigualdade social, mas ele pode construir um imaginário sobre ela, que pode situá-la, por exemplo, como condição histórica ou como uma consequência da falta de merecimento de determinada parcela da população. Uma novela pode - o que é recorrente na televisão brasileira - destacar enredos de proprietários de fazendas e deixar os camponeses que trabalham nestas terras fora de quadro ou como pano de fundo, produzindo identificação com as classes dominantes. Qualquer produção audiovisual faz escolhas sobre quais personagens terão falas, quais personagens serão de quais raças (isso é tradicionalmente especificado na escrita do roteiro), o que eles farão, como irão interagir: toda produção estética provém da imaginação de seus autores e engendra a imaginação de seus espectadores.

Busco mapear ao longo deste trabalho alguns recursos narrativos que localizam os corpos racialmente, entendendo a representação como um sistema que pode construir “lugares naturais” para pessoas, corpos e subjetividades. Isso se dá de modo complexo, não sendo possível operar com uma única chave, como a invisibilidade ou ausência de representação: são múltiplos os artifícios para enquadrar corpos negros em um imaginário colonial. E esses artifícios se inter cruzam, podendo uma mesma produção apresentar as estratégias da sub-representação numérica, da agência da violência ou da vilania, por exemplo. Pretendo desenvolver essa proposta na segunda parte deste texto, discutindo como se engendra um sistema de representações da racialidade que irá atuar para produzir um imaginário político-afetivo embranquecido.

---

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=09KDfTVPAeE> Último acesso 14/03/2023.

### 1.3. Entre discussões metodológicas e disputas epistemológicas

Todo o processo desta pesquisa passa por um grande exercício de contenção - dos interesses, das questões supérfluas, de tudo aquilo que ultrapassa as delimitações do objeto, do problema -, na tentativa de produzir linearidade a partir de um novelo emaranhado de acontecimentos que compõem uma pesquisa (da qual a escrita de um texto é apenas um fragmento presunçoso). Não é simples estabelecer uma sistematização em meio à complexidade dessas circunstâncias e considero que grande parte da metodologia deste trabalho foi sendo produzida ao longo do próprio percurso do trabalho.

Pensar no meu afilhado, Ntângu dia Kânda, o sol da comunidade, faz parte do meu processo de pesquisa. No momento que escrevo essa linha, é um bebê de um mês. Antes, era um porvir na barriga de minha comadre (porque o tempo é ligeiro quando olhamos os bebês). E futuramente um menino, um jovem, um homem ou tudo o que se possa imaginar. Pensar nas imagens que Ntângu poderá fazer sobre si mesmo é um exercício que deve caber neste texto, embora uma certa concepção de intelectualidade relegue nossos laços afetivos às margens dos textos de agradecimento ou mesmo à exclusão - como se fossem desimportantes os amores, encontros e entrelaçamentos.

Que caminhos a produção do conhecimento tomou que nos afasta do mundo, de nossas famílias, das nossas mais caras comunidades? A que serviriam os processos de construção do saber alienados dos corpos que somos?

Nesse sentido, o conceito de escrevivência proposto na produção literária de Conceição Evaristo opera como importante ferramenta metodológica. Retornar à menina que fui e às imagens que ela teve de si não é uma digressão do texto propriamente acadêmico, mas um exercício muito árduo, que me exigiu muito, emocional e epistemologicamente. Parto muitas vezes da minha experiência vivida para pensar o que nela há de coletivo, compreendendo que a individualidade capitalística é uma perigosa ficção que constantemente nos captura - não apenas no nosso olhar pessoal sobre o mundo e sobre nossas pesquisas, mas na própria constituição do que tem sido chamado de saber psi.

Uma atitude que considerarei imprescindível para fazer esta ideia operar foi habitar a primeira pessoa do singular e, mesmo que em alguns momentos isto fosse desconfortável, partir do meu próprio corpo - um corpo que tem gênero, raça, classe social, origem, trajetória, memória e ancestralidade, que ocupa um lugar no espaço:

Qualquer discussão de trabalho intelectual que não enfatize as condições que tornam possível esse trabalho interpreta erroneamente as circunstâncias concretas que

permitem a produção intelectual [...] No patriarcado os homens sempre tiveram a liberdade de se isolar da família e da comunidade, exercer trabalho autônomo e reingressar no mundo relacional quando quisessem, independente de seu status de classe (HOOKS, 1995, p. 473).

Dentro de uma aposta de escrita localizada, encarnada e aterrada, não posso me furtar de mencionar que este trabalho foi em grande parte produzido durante uma pandemia, um marco histórico que atingiu nossos corpos de modos que ainda não somos capazes de exprimir. Se vivemos uma tragédia em escalas globais, o contexto brasileiro foi da mais absoluta desesperança, num desgoverno que nos levou em muitos momentos à falência das nossas possibilidades de imaginação de futuros melhores.

Preparados para duas semanas, vivemos um necessário período de intenso isolamento social ao longo de dois anos. Na clínica particular, atendendo cada vez mais demandas urgentes, novos casos, e todas as novas demandas de uma atividade à distância, limitando a experiência do acolhimento à imagem de rostos projetada em telas - o que em nenhuma circunstância poderia ser comparado a um encontro.

Na academia, *webnários*, aulas remotas, encontros síncronos, assíncronos e mais telas. Numa instituição que depois de muita luta se abriu às ações afirmativas, entramos num curso com tantos outros colegas negros, pela primeira vez tantos, e pessoas que admirávamos tanto, e então somos privadas da alegria desses encontros. E individualizados, solitários, perdemos muito da nossa força. É preciso dizer dessa dificuldade de trilhar uma parte tão grande desse caminho tão solitariamente, principalmente quando entendemos que o exercício da intelectualidade é necessariamente um gesto coletivo.

Os impactos disso tudo em nós, nos nossos corpos e pesquisa, foram desde a escassez dos encontros, as necessárias recomposições de cronogramas, de possibilidades de pesquisa em meio ao isolamento, até às desconexões, ao habitar uma falta de sentido, ao alienar-se do sentir e, repito, uma miríade de questões que ainda não sabemos exprimir. É indispensável mencionar ainda que as pessoas negras foram as mais impactadas e as que mais morreram na pandemia, numa política de extermínio pela negligência que é constitutiva do aparato estatal deste país.

O fim da pandemia e as eleições de 2022 foram cruciais para a recuperação de uma possibilidade imaginativa e do retorno da dimensão do sonhar, para mim e para muitos representantes de “minorias” sociais. Na política e na saúde, os vírus seguem circulando, sempre se reconfigurando sob novas formas, e será necessário manter cautela, mas, de diversas formas, pudemos respirar.

Esta pesquisa foi se produzindo, então, entre todos esses acontecimentos, sendo construída aos poucos neste terreno irregular, que, por um longo período, se revelou bastante inóspito. Levou um tempo para conseguir cultivá-la, e fui compondo uma metodologia processual, baseada na escrevivência de Conceição Evaristo, no pensamento a partir da imagem e da gramática audiovisual.

Fui construindo também, no decorrer deste processo, uma espécie de sistema classificatório de tecnologias de enquadramento das imagens produzidas a partir da narrativa audiovisual, cuja elaboração demanda uma explanação à parte: ela se deu a partir principalmente da observação, compartilhamento de ideias entre meus pares e muita pesquisa bibliográfica e filmica/televisiva. Foram muito importantes outros sistemas classificatórios e conceitos, como a ideia de estereótipo abordada nos estudos da representação, as imagens de controle de Patrícia Hill Collins, sob o olhar latino da pesquisadora Winnie Bueno, e os lugares da mulher negra na sociedade brasileira elencados nas obras de Lélia Gonzalez. Foram cruciais ainda a noção de racismo visual/sadismo racial elaborada por Tatiana Nascimento, as proposições de Adilson Moreira em relação ao complexo fenômeno do Racismo Recreativo e os estereótipos nos quais a televisão brasileira insere as personagens negras, amplamente estudados pelo cineasta e pesquisador Joel Zito Araújo. Por fim, busquei ilustrar as tecnologias de enquadramento a partir de obras que fossem conhecidas do público brasileiro, amplamente divulgadas, que pudessem ser consideradas mais arraigadas na cultura popular brasileira.

Em paralelo a isso, porém, foi necessário estabelecer um repertório particular de produções audiovisuais contra-hegemônicas - ainda que não as mencione diretamente neste trabalho. Este é um processo que considero promotor de saúde mental para a população negra, e aqui considero que tenha sido fundamental na metodologia desta pesquisa porque é preciso conhecer outros paradigmas visuais e narrativos para ser possível reconhecer as amarras do que é hegemonicamente estabelecido.

Em outubro de 2022, tive a oportunidade de ir ao Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul<sup>15</sup>. Já era a 15ª edição do encontro, mas foi a primeira vez que fui e, em um dos dias do encontro, assisti a uma série de curtas-metragens contando histórias de pessoas negras, no mesmo cinema Odeon no qual vi tantos e tantos filmes de pessoas brancas sem perceber minha ausência. A emoção que me escorreu no rosto também é um acontecimento relevante e

---

<sup>15</sup> O Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul - Brasil, África, Caribe e outras diásporas ocorre desde 2007 e promove a exibição de filmes, palestras e atividades formativas, se tornando um evento de referência internacional. Ver mais em: <http://afrocariocadecinema.org.br/>. Último acesso em 03 de maio de 2023.

constitutivo desta dissertação, assim como os aprendizados no Cineclube Atlântico Negro<sup>16</sup>, a exultação de assistir *Marte Um*<sup>17</sup> e ainda vê-lo em cartaz por diversos meses nos cinemas e um outro imaginário e forma de ver/perceber que fui construindo a partir do encontro com produções audiovisuais antirracistas. Este é um movimento necessário para que possamos, como nos sugere a poeta Tatiana Nascimento, desorbitar o paradigma da dor (2019a) e construir nossos próprios referenciais.

A psicologia hegemônica não me ofereceu muitos subsídios para este trabalho, tendo sido necessário recorrer a produções de outros campos, principalmente dos Estudos Culturais e Midiáticos e das Artes Visuais. É preciso admitir, no entanto, que pude desfrutar de muitos dos efeitos de toda a luta pelas ações afirmativas no PPGP-UFF. Assim, tive o privilégio de ter contato com o pensamento de Conceição Evaristo através dos estudos e esforços das professoras Luiza Oliveira e Jonê Carla Baião e participar de encontros com a própria autora que foram fundamentais para entender sua escrevivência enquanto método de pesquisa.

Pude participar por algum tempo dos encontros do LALIDH-Oralidades, uma experiência em que pude me deparar com a imagem de grandes intelectuais negras e negros e, ao ter contato com as suas pesquisas e estudos, ampliar meu repertório acadêmico e meu imaginário sobre a intelectualidade negra. Tive a oportunidade também de acompanhar como monitora a professora Luiza Oliveira na disciplina “Epistemologia e História da Psicologia”, de caráter obrigatório para a graduação em Psicologia. Ali, junto às turmas e aos meus colegas monitores, eu compreendi parte importante das disputas de visibilidade e invisibilidade na história e epistemologias da Psicologia - aquelas mesmas que vivenciamos em um programa em que grande parte dos professores mantém a recusa de considerar os estudos raciais, negando, assim, povos negros e indígenas como sujeitos históricos.

No Brasil, o pensamento social, as ciências sociais e humanas, onde se instalaram a psicologia e outros saberes psi, salvo poucas exceções, só recentemente acordaram do profundo desconhecimento que mantinham da problematização da questão racial. Esses saberes, em geral, não levavam em conta o sofrimento mental dos povos afrodiáspóricos e pindorâmicos, que, por quase 400 anos de existência do Brasil, foram os principais agentes de produção da riqueza da nação brasileira (SANTOS e OLIVEIRA, 2021 p. 252).

Ainda efeito das disputas políticas e epistemológicas no programa, tive o privilégio de ter aulas diretamente com a professora Leda Maria Martins, professora convidada do

---

<sup>16</sup> O Cineclube Atlântico Negro é uma iniciativa do cineasta e educador Clementino Jr. que, desde 2008, promove a exibição de filmes e debates na cidade do Rio de Janeiro, impulsionando o cinema da diáspora africana. Ver mais em: <https://oca.observatorio.uff.br/?p=1051>. Último acesso em 03 de maio de 2023.

<sup>17</sup> O longa-metragem, lançado em 2022, com direção e roteiro de Gabriel Martins, cineasta negro do estado de Minas Gerais, foi selecionado pela Academia Brasileira de Cinema e Artes Audiovisuais como representante do Brasil na disputa pelo Oscar de 2023, ficando muitos meses em cartaz na cidade do Rio de Janeiro.

PPGP-UFF, e com ela ter a oportunidade de pensar as imagens da negrura na dramaturgia e seu acervo conceitual embasado nas epistemologias e conhecimentos africanos e afro-brasileiros.

Se adquiri ferramentas para pensar não apenas os efeitos do racismo, mas a partir de uma perspectiva negra, tive ainda uma grande dificuldade em compreender esta pesquisa dentro da Psicologia. Por mais que para mim fosse evidente que houvesse uma importância muito grande das narrativas audiovisuais nas construções raciais e subjetivas, a falta de referências dentro da área - tanto pelo bloqueio cognitivo-epistemológico apontado pelos autores Abrahão Santos e Luiza Oliveira na Psicologia (2021), como pela escassez de pesquisas dentro da área que se orientassem para as produções audiovisuais. Somado a isto, fui percebendo também uma dificuldade da minha parte de mesmo de me ver enquanto psicóloga: apesar de atuar na área desde que me formei, era como se “a Psicologia” fosse algo distanciado, como se o que eu buscasse com a minha prática profissional fosse ainda outra coisa.

Foi através de produções de autores negros que pude ir elaborando minha relação com esse campo de conhecimento, entendendo um pouco do lugar construído pela psicologia hegemônica - e mesmo uma outra psicologia crítica, mas ainda assim cognitiva e epistemologicamente descomprometida com a questão racial - para sujeitos brancos, negros e indígenas.

A partir disso, consigo retomar minha impressão inicial a respeito da relação da psicologia com o negro. Percebo que não se trata de silêncio e desinteresse da psicologia. Pois, ainda que a categoria negro não seja anunciada diretamente, o negro vem sendo continuamente rostificado como o pobre, o traficante, o menor, o doente etc. Já o branco, ele não é objeto de pesquisa, ele é o sujeito pesquisador. O que se sabe dele se constituiu a partir da negação do que é dito sobre o objeto. Ele está em todos os espaços como o que há de valor. Ele é o sujeito da razão, o olho da ciência e do poder, o vigia do panóptico, o modelo de conduta. O branco é O homem e não um homem branco, ele é A psicologia e não a psicologia branca (ANDRADE, 2019, pp. 42-43).

Se a psicologia hegemônica, em cumplicidade com a supremacia da branquitude, não constituía um terreno possível para a produção de um saber negro, é na herança de um campo psi forjado duramente pelo trabalho de autoras e autores negros que esta pesquisa pôde ser construída. A partir de algum momento, fui entendendo meu lugar na Psicologia, um lugar que certamente ainda está em construção, mas que definitivamente não se iniciou comigo nem foi traçado tão solitariamente como em muitos momentos eu senti.

A questão da representação do negro e seu olhar sobre si mesmo já estava sendo colocada no texto de Neusa Santos Souza, quando a psicanalista escreve o livro *Tornar-se Negro*. Antes mesmo dela, o psiquiatra Franz Fanon esquadrinha a experiência vivida do

negro a partir do modo pelo qual seu corpo é visto em um trem. A partir desses encontros, eu vou compreendendo que há todo um campo psi construído por Neusa Souza, mas também por Fanon, Grada Kilomba, Aparecida Bento, Iray Carone, Juliano Moreira, Virginia Bicudo, e uma vasta produção que passa pelo processo de apagamento pelo qual se constrói a hegemonia de uma psicologia dita “sem raça”, pretensamente neutra e efetivamente branca.

É na herança deste campo psi, aterrado e racializado, que consigo enfim encontrar subsídio e localização epistêmica para a minha própria prática e teoria enquanto psicóloga. E a partir daí consigo elaborar uma metodologia que foi se construindo no próprio processo de pesquisa, e que a partir de algum momento eu pude compreender três alicerces metodológicos fundamentais: a escrevivência de Conceição Evaristo, a dimensão da imagem visual e a gramática audiovisual.

Em relação à escrevivência, é importante diferenciá-la da escrita de uma história de vida, como uma leitura desatenta pode sugerir. O comprometimento de Conceição Evaristo não é com o enaltecimento de trajetórias individuais, mas com a escrita da história de um povo que historicamente foi e tem sido apagado dos textos oficiais. Afastando-se de uma ética postulada no reflexo do espelho de Narciso, personagem mitológico que pactua com sua própria imagem, o comprometimento de Evaristo se dá em uma aposta no abebê, espelho ritual utilizado pelas ayabás Oxum e Iemanjá, que refletem respectivamente a beleza daquilo que o projeto colonial busca aniquilar e a compreensão do nosso pertencimento dentro de um coletivo. A ética especular do abebê reflete, portanto, a pessoa negra em si mesma e seu lugar em uma comunidade (EVARISTO, 2020a, p. 38-39).

A poeta tatiana nascimento (2017) menciona Conceição Evaristo como a grande intérprete da diáspora afro-brasileira, comparando com o trabalho da escritora Toni Morrison em relação à diáspora afro-estadunidense. A escrita de Evaristo inventa um mundo para identidades afro-diaspóricas neste país, ela produz um imaginário para todo um povo sobre si, operando uma abertura de possibilidades para o povo negro, principalmente se compararmos com as possibilidades descritas para estas pessoas dentro das literaturas canônicas, ou hegemônicas.

Talvez o primeiro sinal gráfico que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta [...] Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria



escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão (EVARISTO, 2020b, p. 49).

No texto “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”, a autora mineira menciona alguns de seus primeiros contatos com a escrita: um desenho do sol, que sua mãe fazia com um graveto no chão, e as listas de roupas das clientes que sua mãe, lavadeira, atendia. Com isto, a autora nos apresenta tanto o caráter ritualístico e mágico da escrita quanto seu aspecto mais utilitário. Mas é preciso compreender que quando Evaristo narra estas situações não é por serem fatos pitorescos da sua trajetória pessoal, mas por estar descrevendo uma forma de se relacionar com o mundo que confronta os paradigmas da branquitude, principalmente em relação à sua mais cara dicotomia objetividade-subjetividade.

Os caminhos construídos por Conceição Evaristo me orientam ainda no sentido da afirmação de uma contranarrativa às colonizações do ver e do imaginário. Suas personagens, quando negras, jamais orbitam a branquitude. Elas têm seus próprios anseios, questões e interesses. Mesmo que ocupem cargos considerados subservientes, apresentam dimensão subjetiva para além das funções que ocupam para seu sustento, possuindo qualidades e defeitos os mais diversos. As personagens que Evaristo põe no mundo estão constantemente refletindo e elaborando pensamentos sobre seu entorno, sobre as condições em que vivem e as relações que estabelecem.

A literatura de Evaristo se posiciona no corpo de uma mulher negra, sem pedir licença por isso, tendo a audácia de mirar a branquitude a partir dos seus próprios olhos e não das narrativas heroicas que historicamente a branquitude produz (e nos impele a produzir) sobre si mesma. Ler Conceição Evaristo é ler a própria diáspora afro-brasileira a partir da diáspora afro-brasileira, já que a autora nos fornece elementos para pensar autoria e intelectualidade para além dos enquadramentos raciais que foram mencionados anteriormente.

[...] se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação (EVARISTO, 2020b, p.53-54).

A obra de Conceição Evaristo produz memória para um povo cuja memória foi aviltada, que as narrativas hegemônicas buscam enquadrar ou fazer esquecer. Através da potência criadora da palavra, a autora percorre as intrincadas teias de nossas relações interracialis, retrata a ferocidade da violência de gênero contra a mulher negra, por exemplo, e ao mesmo tempo esculpe retratos da insistência de viver dessas mulheres. Sem disfarçar a

violência colonial sempre e sempre atualizada, a autora consegue celebrar as alegrias da vida negra, sua palavra produz um povo e sua produção enriquece nosso vocabulário para a produção de identidades negras.

A escrevivência de Conceição Evaristo, que é uma escrita da vivência coletiva e corporificada de um povo, permite, então, a produção de um imaginário onde o corpo negro não é um significante de subalternidade dentro de uma dinâmica de racialidade colonial. A autora mineira subverte o cânone das letras e nos aponta um caminho que pode ser percorrido também pelas narrativas audiovisuais, e é importante frisar que ela não está sozinha.

E essas narrativas, essas narrativas outras, que são narrativas das pessoas pretas brasileiras escrevendo as nossas próprias histórias criam os mundos que a gente precisa ter pelo menos imaginado quando a estrutura desmoronar. É a coisa de ter uma política de anúncio de mundo novo que seja junta, colada com a de denunciamento das estruturas velhas que precisam ser derrubadas (NASCIMENTO, 2017).

Imaginar outros possíveis para além das estruturas estabelecidas talvez seja um dos mais insurgentes exercícios da literatura de Evaristo, bem como da produção literária e imagética de muitos outros autores e autoras negras, já que pessoas negras em todas as artes têm buscado narrar as belezas que o projeto colonial busca aniquilar. Obras como as de Conceição Evaristo e de Tatiana Nascimento nos mostram o potencial da imagem literária e poética no fornecimento de matéria prima para a imaginação de mundos possíveis para o povo negro e, de modo análogo, o campo artístico explora os potenciais estéticos, expressivos e políticos da imagem visual na construção de imaginários.

Elemento primordial das produções audiovisuais e das artes plásticas, a imagem visual é muitas vezes tratada com negligência e mesmo com desconfiança pelas ciências humanas, que tradicionalmente privilegiam a linguagem verbal e escrita.

A imagem, a aparência, o simulacro, costumam se associar à mentira, à idolatria. (...) mais do que variar a perspectiva do olhar, na ciência a visão sempre foi valorizada por sua capacidade de atestar a existência sem tocar ou cortar ao corpo em questão. O buraco da luneta, a circunferência da lupa, o buraco da fechadura, a retangular transparência unidirecional da falsa flexibilidade dos espelhos nas salas de atendimento psicológico: todos os estratagemas tecnocientíficos do olhar oferecendo ao cientista voyeur a possibilidade de ver sem implicar-se. [...] Mas, apesar de toda proeminência contemporânea da visualidade, nossas ciências não a veem como imagem-visual, só a veem pela formalização do visual em números ou palavras (imagem-formal) (COSTA, FONSECA e AXT, 2014, p. 1154).

A imagem visual não é tradicionalmente levada em consideração pelas ciências humanas como uma ferramenta para o pensamento, mesmo que grande parte do que constitui o pensar seja constituído por imagens. Traduzi-la em termos numéricos ou verbais implica necessariamente na perda do que nela se inscreve com sua grafia própria do registro visual.

Neste trabalho, a imagem adquire também relevância metodológica, configurando-se um dos pilares do processo desta pesquisa. As imagens visuais são usadas ao longo desta pesquisa com a mesma relevância que o texto escrito, operacionalizando pensamento e afeto para a produção de conhecimento.

Ao lado do uso da imagem para o exercício do pensamento, caminha sua importância política, já que comunica valores, faz circular afetos e se torna estrategicamente fundamental tanto para a manutenção do status quo quanto para gerar e gestar novos repertórios de mundo. Historicamente o poder se utiliza de tecnologias da imagem visual para fazer circular seus interesses.

Eu tenho certeza de que imagens curam imagens. A gente é muito ingênua, no Brasil, em relação ao poder da imagem. Talvez a maioria do que é colocado como preconceito, principalmente racial, não é colocado em palavras. É colocado em imagens – ou na ausência delas. Não é só ter uma imagem negativa, é não ter as imagens e referências positivas. Isso vai formando um imaginário (PAULINO, 2021).

A artista plástica Rosana Paulino traz uma dimensão muito cara à psicologia quando propõe a possibilidade curativa da imagem. Como dentro das ciências humanas, o campo psi é muitas vezes mais um a se desinteressar pela imagem visual, recorri muito às artes plásticas no percurso desta pesquisa. Ainda que algumas teorias relevantes do campo psi considerem a imagem visual refletida no espelho primordial no processo de construção do eu, não é tão comum ponderar sobre sua importância em momentos posteriores.

No entanto, talvez devêssemos considerar a relevância da imagem para a saúde mental, principalmente porque a construção de repertórios imagéticos permite uma ampliação de modelos e imaginários. Isto certamente constituiria uma estratégia importante para a promoção da saúde mental e do bem-estar das pessoas negras. Se a escrevivência de Conceição Evaristo é inegociavelmente uma escrita para fazer funcionar de outra forma o povo negro, talvez possamos pensar em escrevivências visuais, que também possam produzir possibilidades existenciais além do que o projeto colonial pretende nos destinar.

Filmes, novelas, séries e toda a vasta produção audiovisual foram a matéria prima desta pesquisa, pois foi partindo destas produções e dos incômodos que me suscitavam que pude começar a elaborar a proposta das tecnologias de enquadramento. Mas conforme o trabalho de pesquisa foi avançando, a produção audiovisual foi se configurando não apenas enquanto objeto de pesquisa, mas fornecendo também ferramentas para operar pensamento e texto.

A gramática audiovisual foi se constituindo no decorrer do processo como um verdadeiro alicerce metodológico, de onde provém a própria ideia de enquadramento, ponto central deste trabalho. A distância e angulação da câmera, bem como a lente que está sendo utilizada, vão definir qual será o plano enquadrado, ou seja, o que estará no campo de visão do espectador. Esta é uma atividade muito importante, já que vai definir o modo como a história será contada e, talvez por isso, os planos que resultam dos enquadramentos de câmera são elementos fundamentais para a construção da narrativa, quase um abecedário da gramática audiovisual, principalmente cinematográfica.

Como já mencionado, enquadrar é uma atitude de inclusão e exclusão do que será posto no campo de visão e, portanto, um exercício de poder que se opera através dos pares visível e não-visível, dentro e fora da cena. Quando utilizo o conceito de enquadramento, me afasto do que propriamente é um enquadramento de câmera, já que minhas questões não são compostas pela angulação, distância e lentes dos aparelhos, mas o exercício do enquadramento é aqui utilizado como um conceito-metáfora voltado à narrativa. Quando me refiro, então, às tecnologias de enquadramento, busco os elementos que, na composição narrativa, põe em jogo o visível e não visível, bem como o modo pelo qual se dará essa visibilidade.

Outros elementos da gramática audiovisual convertidos em conceitos neste texto são roteiro, filmagem, decupagem e edição. Estas etapas da produção audiovisual auxiliam também na construção e condução deste texto, que se introduz como uma escrita roteirística e procura acompanhar uma filmagem ao longo dos capítulos, iniciando com a preparação da câmera, escolha das lentes, e partindo então para a filmagem propriamente dita, com os movimentos de distanciamento e aproximação, necessários tanto para a produção de uma narrativa audiovisual quanto para construção de um objeto de pesquisa.

É claro que ao longo do percurso esses movimentos se deram de diversas maneiras, alternadamente, mas na sistematização da escrita optei por separá-los em dois capítulos, *ZOOM OUT* e *ZOOM IN*, construindo uma linearidade ficcional que produz a narrativa desta dissertação. E para fabricar essa progressão artificialmente ordenada, por sua vez, é necessário outro movimento análogo ao das produções audiovisuais, que fui compreender a partir do processo descrito por Clementino Jr. em sua tese de doutorado: “Adaptei metaforicamente uma prática da produção audiovisual, a decupagem de roteiro, como método para analisar de maneira sensível e técnica a diversidade de referências [...] que vêm sendo coletadas para esta pesquisa” (JESUS JR., 2022, p. 27).

A decupagem é uma etapa que ocorre em vários momentos da produção, mas que consiste sempre em refinar um material bruto, num processo de análise e seleção. Conceitos, afetos, encontros, compõem este material bruto, bem como meu passado, minha trajetória e as memórias que carrego, meu afilhado Ntângu, minhas lágrimas no encontro de cinema, meus aprendizados no cineclube e o futuro que quero imaginar. O processo de edição, finalmente, é o que exercito agora, na escrita polida deste texto, o esforço de transformar toda essa experiência em um material burilado, texto-filme que você possa assistir comigo.

## **CAPÍTULO 02 - ZOOM OUT: O OLHAR BRANCO E O MODO BRANCO DE OLHAR**

O movimento de *zoom out* é um exercício de distanciamento do ponto focal. Ele nos permite contemplar um plano mais amplo, comumente utilizado na narrativa audiovisual como um meio de apresentar o contexto no qual a trama se insere. É frequente que um plano mais amplo seja utilizado, por exemplo, para apresentar o espaço no qual uma cena acontecerá, seja a cidade, o bairro ou a casa. Falando em enquadramentos de câmera, o *zoom out* é o movimento que nos permite sair de um plano fechado, que enquadra o detalhe de um objeto, para o plano aberto, onde podemos observar, então, todo o ambiente no qual esse objeto está inserido.

No primeiro capítulo deste texto, busquei situar como esta pesquisa foi sendo construída a partir do meu corpo - com as suas marcas e a partir dos lugares que ocupo no mundo -, como fui produzindo minhas questões e buscando respondê-las. Neste segundo capítulo, eu gostaria de propor um movimento de afastamento, para que possamos vislumbrar um pouco o campo no qual as disputas da representação se inserem. Tendo alguma consciência dos meus limites aqui, proponho algumas pistas para um panorama do que chamei de ‘o olhar branco e o modo branco de olhar’.

Como mencionado anteriormente, embora seja algo que se confunde no senso comum, o olhar se distingue do sentido da visão. Fisiologicamente, os olhos são os órgãos externos da visão, responsáveis por captar a luz refletida pelos objetos, convertê-la em estímulos elétricos através de seus fotorreceptores, e enviá-los através do nervo óptico para o cérebro, onde finalmente ocorre o processamento da informação visual. Trata-se de um processo extremamente complexo, que em parte busca ser reproduzido pelos diafragmas e lentes das câmeras fotográficas na captação das imagens. O olhar, no entanto, acrescenta ainda muitas outras camadas de complexidade ao processo executado por retina, cones, bastonetes, tálamo e córtices visuais. Compostos por fenômenos sociais, históricos e culturais, não apenas a dimensão do olhar, mas a do próprio corpo são os temas principais que pretendo abordar neste capítulo.

Embora se apresente como natural e raramente seja objeto de maiores questionamentos, o ‘olhar branco’ é uma construção tecida nesse campo sócio-histórico-cultural, e, portanto, circunstancial e situada, corporal e geograficamente. Tenho certeza que esse assunto renderia por si só uma outra dissertação e não tenho a menor

condição de fazer senão um panorama bem modesto, que nos indique pistas para a compreensão desse olhar - e dessa relação com o olhar.

Para dar início a este percurso, me remeto à autora nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí e suas concepções sobre como a sociedade ocidental se relaciona com o olhar e o corpo. Dentro da produção intelectual eurocentrada, a temática da centralidade do sentido da visão vem sendo abordada desde a celebrada filosofia grega, mas Oyèwùmí faz o importante acréscimo sobre a relação entre esta visão e o corpo, no que afirma como “centralidade e a persistência do corpo na construção de categorias sociais” (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 36), fornecendo elementos importantes para o entendimento do ‘olhar branco’.

Em seu exercício de olhar para o outro, a branquitude se assume enquanto referência primordial, neutra e universal. O ‘modo branco de olhar’ é como esse olhar pretensamente descorporificado que analisamos encara e constrói o *outro*, produzindo seu enclausuramento e traduzindo as diferenças corporais em relações hierarquizadas. Aqui eu busco retratar, através de uma revisão teórica, a violência de um olhar que vai enquadrar o outro em dicotomias nas quais ele sempre representará o diferente, o feio, o violento, o incapaz, o desprovido de inteligência, e tudo o que há de ruim.

Meu propósito neste capítulo é, portanto, trazer algumas pistas para a compreensão de um certo corpo e de um certo olhar que compõem a paisagem ampliada onde as disputas da representação se situam: o movimento de *zoom out* nos afasta para permitir uma melhor compreensão deste cenário onde as imagens adquirem tanta importância. O objetivo é construir uma mediação para que, no capítulo seguinte, possamos fazer o movimento oposto, aproximando nossas lentes para uma observação mais detalhada dos processos nos quais os enquadramentos dos corpos são construídos.

## **2.1. Estatuto do olhar: Notas sobre a construção de um corpo e um olhar**

A partir do lugar que ocupa no mundo, a autora nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí nos fornece subsídios importantes para a compreensão das relações entre corpo e visualidade na cultura ocidental. Se a pretensão deste capítulo é exercer um movimento de *zoom out* que nos permita uma observação mais ampla, nada mais oportuno do que um olhar de quem realmente está afastado, pertencendo a outra cultura e território (ainda que aqui eu esteja assumindo uma correlação entre visão e pensamento que recebe críticas desta autora).

Em 1997, ano de lançamento de seu primeiro livro, a autora já criticava a homogeneização das culturas africanas sob uma ideia amalgamada de África. Ela se

posicionava enfaticamente sobre a necessidade de a produção intelectual africana desorbitar os paradigmas ocidentais, em um pleito para si e para os seus de modos de pensamento africanos que pudessem criar os seus próprios referenciais, a partir da afirmação de suas culturas milenares e cosmopercepções do mundo.

Neste sentido, posso dizer que estranhei bastante a primeira vez que tive contato com sua alegação do que chama de **somatocentralidade** do pensamento ocidental. Tão familiarizada com a clássica cisão entre corpo e mente, minha tendência era acreditar que o ideário ocidental seria justamente a eliminação total de um para uma primazia do outro, elaborando métodos rigorosos para que a sujeira do corpo não infectasse a asepsia do pensamento. Tantas pesquisas e disputas epistemológicas justamente para buscar a inclusão do corpo no fazer científico, então como seria possível afirmá-lo como central dentro do pensamento ocidental?

A resposta não é simples. No prefácio de seu livro *A Invenção das Mulheres*, Oyèrónké Oyèwùmí relata sua intenção inicial de buscar uma abordagem local para um estudo de gênero na sociedade iorubá contemporânea. Logo a autora vai percebendo a necessidade de interrogar o próprio conceito de gênero, visto que, segundo ela, a categoria “mulher” seria estrangeira ao seu povo, não existindo na Iorubalândia antes do encontro com o Ocidente. Então, seria de fato possível promover um estudo em seus próprios termos africanos, quando já partindo de um conceito ocidental? Suas indagações, então, passam a se deslocar rumo à compreensão de como os discursos de gênero se formam em sua sociedade.

[...] antes da instalação de noções ocidentais na cultura iorubá, o corpo não era a base de papéis sociais, inclusões ou exclusões; não foi o fundamento do pensamento e da identidade sociais. Entretanto, a maioria dos estudos acadêmicos sobre os povos iorubás assumiu que o “raciocínio corporal” esteve presente na cultura autóctone iorubá (OYÈWÙMÍ, 2021).

O que Oyèwùmí chama de “raciocínio corporal” seria uma convergência entre as categorias sociais e corporais. Em outros termos: em havendo uma diferença corporal - o que a autora nomeia como corpos anatomicamente machos ou fêmeas, por exemplo -, o pensamento ocidental acredita que necessariamente haverá também uma diferença social em função da diferença dos corpos. Essa convergência só poderia ocorrer a partir da presunção de um determinismo do biológico, ou seja, de que seria o fundamento da biologia que delinearía as categorias em toda e qualquer sociedade.

Assim, a autora nos explica que as diferenças corporais, apesar de percebidas pelos povos iorubás (o que se comprova na linguagem, com termos diferentes para as ideias de homem e mulher, esposo e esposa), não promoveriam diferenças sociais. Oyèwùmí é



contundente em afirmar que a sociedade iorubá se organiza através de diversas hierarquias, mas que as mesmas não se dariam através ou por causa de diferenças corporais. Não seriam essas diferenças que produziriam necessariamente distinção. Ela traz o exemplo da categoria de senioridade, muito cara dentro de sua sociedade, onde o mais velho tem privilégios sobre o mais novo. Esta categoria não é necessariamente sinônimo de uma idade cronológica, mas uma organização hierárquica relacional onde uma pessoa é mais velha que outra, por exemplo, se faz parte de uma família ou grupo antes dela.

Na diáspora afro-brasileira, esta mesma organização é promovida dentro das casas de candomblé, onde o imperativo que orienta a hierarquia é a idade de santo, ou seja, o tempo contado desde a iniciação de cada membro da *egbé*, como é chamada a sociedade candomblecista. Desta maneira, uma criança que tenha passado pelos ritos iniciáticos no início de sua vida pode ser considerada mais velha que um adulto recém-iniciado. Este é um exemplo de como esta categoria opera dentro das relações estabelecidas, além de um indicativo de que os valores da senioridade também tenham sido transportados através dos navios.

Não se pode localizar as pessoas nas categorias iorubás apenas olhando para elas. O que se ouve pode ser a sugestão mais importante. A senioridade como fundamento da relação social iorubá é relacional e dinâmica; e, ao contrário do gênero, não é focada no corpo (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 44).

A senioridade é, então, um exemplo de categoria social estabelecida em função de relações igualmente sociais e o entendimento de seu funcionamento nos permite compreender que a somatocentralidade diz respeito, então, a uma concepção que centraliza as características corporais como fundantes da ordem social.

A noção de sociedade que emerge dessa concepção é a de que a sociedade é constituída por corpos e como corpos – corpos masculinos, corpos femininos, corpos judaicos, corpos arianos, corpos negros, corpos brancos, corpos ricos, corpos pobres. [...] Ao corpo é dada uma lógica própria. Acredita-se que, ao olhar para ele, podem-se inferir as crenças e a posição social de uma pessoa ou a falta delas (idem p.27-28).

Talvez seja prudente situar aqui que a noção de corpo trazida por Oyèwùmí não é a mesma, por exemplo, de Beatriz Nascimento, quando afirma o corpo como um quilombo, lugar próprio da memória<sup>18</sup>. Tampouco é de um corpo afetivo, sensível ou de um corpo que ginga na capoeira. O autor Eduardo Galeano tem um poema<sup>19</sup> que condensa algumas das

<sup>18</sup> Em artigo sobre os conceitos de Ôrí e memória na obra de Beatriz Nascimento, o historiador Rodrigo Ferreira dos Reis sintetiza sobre o corpo negro na diáspora: “...se não há mais o território, uma África que já não existe e uma terra que te mata, o que nos resta é o corpo e, portanto, o corpo é território, o corpo é quilombo. Ou seja, o corpo negro para Beatriz Nascimento é o próprio lugar de memória” (p.18).

<sup>19</sup> “Janela sobre o corpo”, publicado no livro *Ventanas*. “A Igreja diz: O corpo é uma culpa. / A ciência diz: O corpo é uma máquina / A publicidade diz: O corpo é um negócio. O corpo diz: Eu sou uma festa”.

principais disputas semânticas e políticas em torno do corpo. Esta palavra é um campo aberto para a polissemia e matéria bruta cobiçada por projetos de poder que o pretendem moldar.

O uso do termo aqui, no entanto, se distancia da festa autoproclamada do poema do escritor uruguaio, já que Oyèwùmí traz uma ideia de corpo bastante específica: “Uso a palavra ‘corpo’ de duas maneiras: primeiro, como uma metonímia para a biologia e, segundo, para chamar a atenção para a fisicalidade pura que parece estar presente na cultura ocidental” (ibidem p. 27).

A autora cunha o termo ‘bio-lógica’ para exprimir a replicação da lógica da biologia no campo social, como se esta ciência fosse determinante e, principalmente, como se a concepção ocidental da biologia se remetesse a uma ideia de natureza “pura” e, portanto, essencial, necessária e que prenuncia qualquer construção social. O corpo, portanto, seria uma contiguidade semântica desta bio-lógica.

Mas compreendo que o conceito de corpo trabalhado no texto de Oyèwùmí possa ser tomado também como um corpo-imagem que, ao ser codificado pelo sentido da visão, é inserido na bio-lógica’ Considero importante esta ponderação porque o corpo dentro deste raciocínio não está sendo tomado pelo que pode fazer ou sentir, mas apenas pela imagem que emana e que, a partir dela, se insere em uma certa lógica hierárquica de poder. Aqui chegamos em um ponto crucial, já que, segundo a autora, toda essa importância dada ao corpo se dá justamente pelo estatuto do olhar na sociedade ocidental, onde “o mundo é percebido principalmente pela visão” (ibidem, p. 28). O conceito de corpo aqui utilizado, portanto, é o de um corpo-imagem, achatado de suas potencialidades e ofertado ao olhar que o classifica.

Como premissa inicial de sua tese, Oyèwùmí aponta que o Ocidente organiza sua lógica cultural em torno do sentido da visão [...], identificando, por intermédio do olhar, as posições sociais destinadas a determinados tipos de corpos. Esta matriz de organização das lógicas culturais não seria presente nas sociedades iorubás pré-coloniais (OYÈWUMÍ apud NASCIMENTO, 2019b, p. 10).

A autora aponta ainda que o termo cosmovisão, utilizado para descrever a compreensão e a lógica que os povos constroem sobre o mundo, seria uma demonstração do estatuto da visão na sociedade ocidental. O uso do termo poderia ser um equívoco se utilizado para descrever outras culturas, sobretudo as que privilegiassem outros sentidos. Oyèwùmí destaca a importância do sentido auditivo dentro de uma cultura que valoriza sobretudo a tradição oral, mencionando ainda o lugar da tonalidade na língua iorubá como outro elemento que conduziria à valorização da audição no modo desta sociedade se relacionar com o mundo. Desta forma, a pesquisadora nigeriana faz uma distinção dos termos cosmovisão e cosmopercepção, enfatizando o uso da primeira apenas para as sociedades centradas na visão

e o segundo para os povos iorubás e quaisquer culturas que fundamentem suas lógicas por outros sentidos.

Oyèwùmí não está apenas nos oferecendo uma precisão maior em termos vocabulares, mas apontando também a intrínseca associação que a sociedade ocidental constrói entre visão e pensamento. Sem que precisemos escavar profundas gêneses na história da filosofia, metáforas cotidianas ainda vinculam conhecimento e verdade com a luz e com a clareza do ver. A visão é também tomada como o sentido que averigua, que verifica: justamente pelas equivalências entre o ver e a verdade, é preciso ver para crer. Assim, o modo de pensar de alguém é seu ponto de vista, sua perspectiva, enquanto explicar um assunto a alguém é elucidá-lo (iluminá-lo), torná-lo claro (ao olhar), esclarecer.

Aqui neste texto mesmo, considere o olhar afastado de Oyèwùmí como o seu modo de pensar e compreender o mundo, distanciado da cultura ocidental. Também utilizei a ideia de uma paisagem ampliada como o pensamento sobre um contexto mais abrangente e uma observação mais detalhada como uma análise mais restrita: são todas metáforas oculares dentro da lógica ocidental que privilegia o visual e o toma como sinônimo do pensamento.

Como ficou evidente, não tenho a pretensão de romper com esta lógica - até porque, como já mencionei, utilizo a própria gramática audiovisual como metodologia de trabalho. A minha intenção é sim apontar o lugar da visão dentro na nossa compreensão de mundo, bem como desnaturalizar esta que não é apenas uma função fisiológica dada e natural. Nem a primazia da visão nem a sua associação ao pensamento são fenômenos universais, como nos mostra a cosmopercepção da produção intelectual de Oyèwùmí.

Tampouco é impossível abdicar do que Oyèwùmí chama de privilégio ocidental do visual pertencendo e produzindo em uma sociedade ocidental. Intelectuais e artistas como o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa buscam se contrapor à primazia da visão dentro de seus trabalhos. Ele mantém uma visão muito crítica à centralidade do visual, e busca outros sentidos na condução do seu exercício profissional e artístico. Para ele, “A arte da visão, sem dúvida, tem nos oferecido edificações imponentes e instigantes, mas ela não tem promovido a conexão humana ao mundo” (PALLASMAA, 2011, p. 19). Em seu livro “Os Olhos da Pele”, o autor faz um mapeamento também do estatuto central da visão, de sua analogia com o pensamento dentro da tradição filosófica ocidental. Citando um fenomenólogo alemão, o autor nos traz um elemento interessante para pensar as associações entre visão e pensamento, principalmente em relação ao pensamento filosófico:

O impacto do sentido da visão na filosofia é bem resumido por Peter Sloterdijk: "Os olhos são o protótipo orgânico da filosofia. Seu enigma é que eles não apenas conseguem ver, mas também podem ver a si próprios vendo. Isso lhes confere uma

proeminência entre os órgãos cognitivos do corpo. Na verdade, boa parte do pensamento filosófico é apenas reflexo dos olhos, dialética dos olhos, ver a si próprio vendo (PALLASMAA, 2011, p. 15).

É claro que sociedades que não se relacionem com a visão enquanto sentido primordial também estabelecerão outros modos de produzir conhecimento e de se relacionar com o mundo e entre si - é precisamente o que Oyèwùmí busca salientar quando pleiteia o uso do termo cosmopercepção para se referir às lógicas produzidas por sociedades como a sua. Reconhecendo a relação histórica construída pela filosofia ocidental com a visão, Juhani Pallasmaa menciona seu lugar dentro do campo filosófico desde a filosofia grega, onde era um sentido considerado uma dádiva pela confiabilidade que se poderia supor ao que é visto. No período renascentista, o autor se reporta a uma hierarquia dos cinco sentidos onde a visão ocuparia o lugar de maior proeminência e o tato, por sua vez, estaria no extremo oposto da desvalorização. Em seu trabalho, entretanto, o finlandês busca proporcionar uma experiência que provoque todos os sentidos, afastando-se de uma arquitetura que se limite à criação de objetos que encantem a visão. E se a audição é tomada por Oyèwùmí como um sentido primordial para as sociedades iorubás, Pallasmaa vai centralizar seus interesses justamente na experiência tátil:

Todos os sentidos, incluindo a visão, são extensões do tato; os sentidos são especializações do tecido cutâneo, e todas as experiências sensoriais são variantes do tato e, portanto, relacionadas à tatilidade. Nosso contato com o mundo se dá na linha divisória de nossas identidades pessoais, pelas partes especializadas de nossa membrana de revestimento (PALLASMAA, 2011, p. 10).

A primazia do visual e suas consequências têm sido alvo de críticas e revisões dentro e fora da cultura ocidental. A partir do seu trabalho, Pallasmaa busca construir alternativas a este paradigma, produzindo outros modos de se relacionar com o espaço e com o outro. Defendendo o que chama de arquitetura dos sentidos, ele ainda faz distinções muito interessantes entre a visão focada e a periférica: “A visão focada nos põe em confronto com o mundo, enquanto a visão periférica nos envolve na carne do mundo” (idem, p. 10); “A visão periférica nos integra com o espaço, enquanto a visão focada nos arranca para fora do espaço, nos tornando meros espectadores” (ibidem, p. 13). A partir deste mesmo raciocínio, o autor aponta o desfoque, a perda de foco, como uma possibilidade de libertação para o próprio olhar.

Isto porque dentro de uma certa racionalidade que foi historicamente se afirmando como hegemônica na cultura ocidental, a visão focada vai sendo tomada como o sentido mais asséptico, mais “limpo” de corporeidade até o ponto de ser tomada como sinônimo do mental, conforme a lógica binária e opositiva entre corpo e mente. Oyèwùmí situa a visão como

central no pensamento europeu porque seria ainda um modo de percepção do mundo a partir de um certo distanciamento e não envolvimento para com o outro, características que são caras às epistemologias ocidentais hegemônicas, positivistas, que têm na objetividade um ideal a ser alcançado. Esta concepção tem sido ferramenta para dominação colonial e o uso do olhar é fundamental para marcar e categorizar corpos, ao mesmo tempo em que o próprio olhar é tomado como descorporificado.

No artigo “Saberes Localizados”, a filósofa estadunidense Donna Haraway parte dos estudos feministas para discutir a ideia de objetividade no campo científico, confrontando justamente este uso hegemônico do olhar com a materialidade inescapável do corpo.

Insistindo metaforicamente na particularidade e corporificação de toda visão (ainda que não necessariamente corporificação orgânica e incluindo a mediação tecnológica), e sem ceder aos mitos tentadores da visão como um caminho para a des-corporificação e o renascimento, gostaria de sugerir como isso nos permite construir uma doutrina utilizável, mas não inocente, da objetividade. [...] Precisamos aprender em nossos corpos, dotados das cores e da visão estereoscópica dos primatas [...] apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva. Esta é uma visão objetiva que abre, e não fecha, a questão da responsabilidade pela geração de todas as práticas visuais (HARAWAY, 1995, p. 20-21).

Se no trabalho arquitetônico de Pallasmaa o desfoque é tomado como uma via de libertação do olhar de sua dominação patriarcal histórica (PALLASMAA, 2011, p. 13), Haraway encontra essa via a partir da corporificação deste mesmo olhar, visto que ele é um fenômeno que ocorre necessariamente a partir de e em um corpo. Seja a partir dos olhos humanos ou artificios tecnológicos, é preciso um corpo que capte e interprete as imagens: ainda que o olhar não seja redutível ao fenômeno fisiológico da visão, tampouco pode prescindir do corpo que o produz. A aclamada visão objetiva não poderia se dar senão através de uma perspectiva - parcial, justamente pelas limitações do aparelho sensorial que a produz.

Gostaria de insistir na natureza corpórea de toda visão e assim resgatar o sistema sensorial que tem sido utilizado para significar um salto para fora do corpo marcado, para um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum. Este é o olhar que inscreve misticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação. Este olhar significa as posições não marcadas de Homem e Branco (HARAWAY, 1995, p. 18).

Não é um fenômeno fortuito, afinal, que categorias corporais como gênero e raça sejam determinantes nas dinâmicas de poder e prestígio, já que, como nos demonstrou Oyèwùmí, as sociedades ocidentais baseiam diferenças sociais em diferenças corporais e, portanto, pretensamente naturais. Neste sentido, a própria dicotomia entre corpo e mente poderia ser tomada como artifício para mascarar estas ligações tão diretas entre um e outro na bio-lógica ocidental.

A primazia da visualidade é constituída em um sistema onde a identificação visual das diferenças corporais implica em categorizações sociais subalternizadas - visto que os representantes do poder são desconsiderados em seus corpos, tomados apenas como um padrão abstrato e descorporificado de “humanidade”. O olhar tem a função de “leitura” do que os corpos social e politicamente significam a partir de suas diferenças.

Diferenças e hierarquias, portanto, estão consagradas nos corpos; e os corpos consagram as diferenças e a hierarquia. Assim, dualismos como natureza/cultura, público/privado e visível/invisível são variações sobre o tema dos corpos masculinos/femininos hierarquicamente ordenados, diferencialmente colocados em relação ao poder, e espacialmente distanciados um do outro (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 35).

É a partir das características corporais que se inscrevem as categorias sociais dentro do paradigma da somatocentralidade. O meu estranhamento inicial a esse conceito vai se dissipando conforme vou compreendendo a tese de Oyèwùmí e seu uso da palavra corpo enquanto aparato da bio-lógica.

A própria Biologia é uma ciência e, portanto, um certo entendimento de mundo produzido socialmente. Através da bio-lógica, no entanto, o caráter arbitrário e artificial deste conhecimento é encoberto como a apresentação de uma natureza “pura”, como o mundo “em si”, fora de qualquer arbitrariedade advinda do cultural. Este encobrimento permite, então, considerar categorias sociais arbitrárias como fenômenos universais e necessários, já que estes adviriam da biologia, logo, da natureza “pura”.

Neste sentido, a categoria “mulher”, por exemplo, seria “pré-cultural, fixada no tempo histórico e no espaço cultural, em antítese à outra categoria fixada: ‘homem’” (idem, p. 18) e, portanto, o pensamento feminista ocidental pressupõe a diferença de gênero como um universal que necessariamente será encontrado em todas as culturas e servirá de marcador para as categorias sociais de todos os povos. É através deste jogo que se constitui o raciocínio corporal ocidental, interpretação biológica do mundo social, onde o dualismo opositivo entre mente e corpo acaba funcionando como ferramenta para invisibilizar este processo.

O conceito de corpo bio-lógico se distancia da sua agência ou da sua sensibilidade. Através da bio-lógica, ele se torna um corpo quase linguístico, um significante visual, já que significa, através de sua imagem, sua posição no mundo. A imagem dos corpos comunica diretamente seus lugares sociais: “o corpo se torna um texto, um sistema de signos a serem decifrados, lidos e interpretados. A lei social é encarnada, ‘corporalizada’; correlativamente, os corpos são textualizados, lidos por outros...” (E. GROSZ apud OYĚWÙMÍ, 2021, p. 28). A imagem carrega, então, os sentidos de hierarquia materializados nos corpos a partir das categorias sociais do gênero e da raça.

Consequentemente, uma vez que o corpo é o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada, o corpo está sempre em vista e à vista. Como tal, invoca um olhar, um olhar de diferença, um olhar de diferenciação – o mais historicamente constante é o olhar generificado. Há um sentido em que expressões como “o corpo social” e “o corpo político” não sejam apenas metáforas, mas possam ser lidas literalmente (OYĒWŪMÍ, 2021, p. 28).

Este não é, de modo algum, um conceito filosófico distante da nossa realidade cotidiana. Recentemente presenciei uma cena urbana em que um taxista quase atropelou um grupo de quatro jovens que passeava na rua. Era um final de semana no centro da cidade - o que altera consideravelmente aquela paisagem - e, apesar de o sinal estar aberto para ele, seu veículo estava numa velocidade alta para um ambiente esvaziado de outros carros e dominado por pedestres. Quase atropelado, um dos jovens gritou algo para o taxista que não consegui entender, mas acompanhei a reação: o taxista parou seu carro e chamou o jovem de “viado” e “feio”. Tratava-se de um rapaz negro, magro, vestindo um *short* curto que dentro dos cânones das vestimentas generificadas seria considerado feminino. O jovem respondeu algo em relação a quem era feio e, depois de gritos e ofensas, o taxista seguiu seu caminho e o grupo de jovens fez o mesmo.

Este conflito urbano razoavelmente trivial nos oferece um exemplo da centralidade do corpo-imagem no nosso cotidiano, visto que as ofensas em nenhum momento giraram em torno do fato ocorrido. O taxista não falou sobre o sinal estar aberto nem mencionou imprudência, irresponsabilidade ou falta de civilidade. Mesmo dentro do modo grosseiro do enfrentamento, o idioma partilhado entre os brigões oferece um vocabulário ofensivo para xingar um mau motorista ou um mau pedestre a partir de suas condutas inadequadas. No entanto, o corpo é muito costumeiramente a primeira categoria a ser mencionada em situações conflituosas, justamente porque é a partir do corpo, mais precisamente deste corpo-imagem, que se delimita quem pode ou não falar, quem se encaixa em que lugar.

A ordem discursiva de interdição ou de autorização deriva do corpo-imagem, este significante visual que é categoria central para o modo de entendimento da sociedade ocidental. Não é à toa que quando falamos de racismo, sexismo, capacitismo, ou gordofobia, estamos mencionando categorias corporais - das quais, é evidente, a própria intelectual nigeriana também não escapará:

Tendo em consideração que pouco lemos das produções africanas, sobretudo no que diz respeito às questões de interesse filosófico, percebemos que elementos interessantes para o debate filosófico ficam sombreados pelo racismo epistêmico. E quando lembramos que a produção central que aqui foi discutida é pensada por uma pesquisadora, encontramos ainda a problemática do velho sexismo filosófico moderno (NASCIMENTO, 2019b, p. 26).

O trabalho de Oyèrónké Oyèwùmí não deve ser tomado como a única e correta voz sobre a sociedade iorubá e menos ainda como a cosmopercepção africana sobre este tema, para não nos estreitarmos, como já havia nos apontado Adichie, em uma história única em relação a todo um continente (ADICHIE, 2009). O fato de termos muito pouca intimidade com a produção intelectual africana é o motivo pelo qual vejo a necessidade de fazer esta óbvia ponderação, ainda que a própria autora trace um panorama do que considera as principais divergências dentro da vasta produção intelectual africana.

Uma autora nigeriana, iorubá, negra, traz uma instigante abordagem que está inscrita em um marco político do pensamento, que demanda que levemos em consideração a abordagem africana ao pensarmos o continente africano. O enfoque seria trivial se não houvesse uma forte e hegemônica abordagem eurocêntrica dos estudos africanos, como vem sendo denunciado há muito tempo por diversos teóricos e teóricas que resolveram pensar não apenas a África, sobre África, mas desde África (NASCIMENTO, 2019b, p. 26).

Para a pesquisadora, “o pensamento africano [...] sempre se concentrou não na diferença em relação ao Ocidente, mas na identidade com o Ocidente.” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 51) e, portanto, ela pleiteia falar a partir de sua própria língua, produzir seus próprios conceitos ou ao menos a partir de conceitos que possam ser apropriados para a elaboração de um pensamento africano mais autônomo em relação aos referenciais ocidentais.

Isto também implicará no fato de que nem todas as ideias defendidas pela autora serão necessariamente fecundas para a realidade afrodiaspórica. É o caso da categoria de negro, que a autora aponta como euroderivada e, citando um filósofo do Benin, considera que “Stanislas Adotevi está correto quando escreve que ‘a negritude é o último filho nascido de uma ideologia de dominação.... É o modo negro de ser branco’” (idem). Particularmente, considero que para os povos diaspóricos, sobreviventes da violência da desterritorialização, esta categoria, apesar de igualmente euroderivada, adquira outras possibilidades de construção de pertencimento, em um ambiente de total fragmentação das identidades e tentativas históricas e atualizadas de apagamento das nossas identidades.

Sem perder de vista as complexidades em cena, podemos tomar Oyèwùmí como uma intelectual que, dentre muitas contribuições, nos fornece importantes subsídios para as questões que me propus a abordar aqui, em torno de como um certo corpo e um certo olhar nos dão pistas para a compreensão do que é o ‘olhar branco’.

Retomando sua ideia de somatocentralidade, compreendemos que o corpo no qual se centra a bio-lógica ocidental não se trata de um corpo afetivo, sensível ou agente. O ocidente não se organiza, tampouco, em torno de um corpo que goza ou que experimenta, mas de um corpo-imagem, significante visual de suas próprias marcações. É evidente que sabemos que



um corpo pode muito mais do que a sua própria imagem, mas é a partir do achatamento destas potencialidades que se estabelece o corpo-imagem, visível e, portanto, preso neste regime de visualidade do qual tratamos ao longo deste capítulo.

O olhar, por sua vez, é fundamental dentro de uma sociedade que prioriza a visão e a coloca como analogia do pensamento ao ponto de fundir as ideias de ver, conhecer e pensar o mundo. Este olhar conhece e pensa a partir da significação das diferenças corporais, fazendo a leitura e catalogação de corpos-imagem. Através do dualismo que separa e opõe corpo e mente, ele também se aliena da sua própria materialidade e é tomado como um fenômeno descorporificado, por ser compreendido como uma metáfora abstrata e da mente.

Em síntese, se nem olhar nem corpo são fenômenos naturais, é possível compreender o *olhar branco* como a relação entre um corpo-imagem que é oferecido a um olhar perscrutador e classificatório que se pretende descorporificado. Muitos exemplos podem ser observados no cotidiano e nas produções artísticas e intelectuais. Optei aqui por fragmentos do texto que introduz o Manifesto Transpofágico, livro de autoria da atriz, diretora e dramaturga Renata Carvalho:

Neste momento eu deveria me apresentar, dizer nome, talvez idade, quem eu sou [...] mas não vou fazer isso hoje porque pouco importa. **O meu corpo** (TRAVESTI) **sempre chega antes**, na frente, como um muro, um outdoor ou um letreiro piscante, independente de quem eu seja ou do que eu faça [...] Meu corpo (TRAVESTI) veio antes de mim, (pausa) sem eu pedir. Ele é mais velho do que eu. [...] Sou resumida a partir dele, (pausa) por isso eu não preciso de rosto. [...] O que tanto **olham?** O que tanto procuram? O que tanto comentam? O que pretendem saciar? (CARVALHO, 2021, pp.8-11, grifos meus).

Já mencionei anteriormente minha própria experiência de ter sido associada diretamente ao trabalho doméstico pela visualização do meu corpo de mulher negra. Se a leitura dos significantes de mulheridade cis e negritude enquadram o meu corpo, dentre outros, na sexualização, objetificação e trabalho doméstico, a leitura da travestilidade em um corpo o categoriza e enclausura imediatamente em categorias como sexualização, marginalidade e violência: “Corpo Folclorizado. Corpo Matável. Corpo Daqueles Que Não Importam. Corpo Criminalizado. Corpo CID 10. Corpo Violento. Corpo Bélico. Corpo Gilete” (idem, p. 35). Renata Carvalho ainda aponta que “o Brasil é o país que mais mata corpos como este no mundo, só que 82% das mortes são de travestis negras” (CARVALHO, 2021, p. 34).

Mais do que um conceito filosófico que nos permite compreender melhor o funcionamento da nossa sociedade, o ‘olhar branco’ produz efeitos que podem ir desde os enquadramentos subjetivos até o extermínio, sempre baseado neste mecanismo formado pela

relação entre um olhar que hierarquiza e se pressupõe descorporificado e um corpo-imagem destituído de suas potencialidades e exposto a esta hierarquização.

## 2.2 A violência do olhar branco sobre nós e a mirada colonial

Este processo encontra seu desaguar no curso do colonialismo, quando um regime de colonialidade do ver instaura um ‘modo branco de olhar’.

A “ausência do corpo” tem sido uma precondição do pensamento racional. Mulheres, povos primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de “diferente”, em épocas históricas variadas, foram consideradas como corporalizadas, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas. Elas são o Outro, e o Outro é um corpo (OYĒWŪMÍ, 2021, p. 29-30).

Por ironia colonial, a “ausência do corpo” está necessariamente atrelada a um corpo muito específico: ele é branco, masculino e, portanto, o único corpo “sem marcas”. A lógica configurada pelo ‘olhar branco’ - aquele que, descorporificado e “neutro”, se dirige a corpos-imagem hierarquizáveis - irá, através da relação colonial, marcar todos aqueles que, corporificáveis, serão instituídos como seu ‘outro’. O encontro colonial, então, funda uma violenta relação hierárquica que vai produzir o estatuto do ‘outro’.

“Olhe, um preto!” Era um stimulus externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso. “Olhe, um preto!” É verdade, eu me divertia. “Olhe, um preto!” O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente. “Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível (FANON, 2008, p. 105).

O célebre trecho do livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* ilustra a violência do olhar branco sobre pessoas negras na figura de um menino, uma inofensiva criança em um trem. Frente ao olhar desta criança, Fanon não tem defesa: a negritude, afinal, é visível e está em sua pele, que o marca. Diferentemente do judeu, nos diz o autor, que pode estabelecer mecanismos de disfarce para se preservar frente à hostilidade antissemita, a pessoa negra está marcada. Fanon é pungente:

Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “ideia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparição. Chego lentamente ao mundo, habituado a não aparecer de repente. Caminho rastejando. Desde já os olhares brancos, os únicos verdadeiros, me dissecam. Estou fixado. Tendo ajustado o microscópio, eles realizam, objetivamente, cortes na minha realidade. Sou traído. sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto! (FANON, 2008, p. 108).

Não é à toa que a obra de Fanon é uma das maiores referências na compreensão das relações raciais e de uma perspectiva racializada da produção de subjetividade. O autor

disseca, através da experiência vivida do homem negro, os mecanismos que constroem as hierarquias raciais e que as reatualizam e consolidam. Grande parte dos textos que me apoiaram na composição desta pesquisa se reportam a suas produções, como é o caso do intelectual camaronês Achille Mbembe ao construir *A Crítica da Razão Negra*:

No coração dessa tragédia se encontra a raça. Em grande medida, a raça é uma moeda icónica. Ela aparece por ocasião de um comércio - o dos olhares. É uma moeda cuja função é converter o que se vê (ou o que se prefere não ver) em espécie ou em símbolo no interior de uma economia geral dos signos e das imagens que se trocam, que circulam, às quais se atribui ou não valor e que autorizam uma série de juízos e de atitudes práticas [...] Fanon compreendia isso, e mostrou como, além das estruturas de coerção que presidem a organização do mundo colonial, o que constitui a raça é, antes de mais nada, um certo poder do olhar. [...] ele analisou como um certo modo de distribuição do olhar acaba criando, fixando e destruindo seu objeto, ou então restituindo-o ao mundo, mas sob o signo da desfiguração ou, pelo menos, de um "outro eu", um eu objeto ou um ser à parte. Um determinado modo de olhar tem de fato o poder de bloquear a aparição do terceiro e a sua inclusão na esfera do humano (MBEMBE, 2018, p. 197).

Mbembe faz uma leitura minuciosa, dissecando as ideias presentes no texto de Fanon e sintetizando a questão racial como sendo, centralmente, uma economia dos signos e imagens através do olhar. O outro polo da composição do 'olhar branco', o corpo, é reduzido à sua própria imagem como um signo que se insere numa teia de significações hierarquizadas por uma ordem colonial.

Num instante, o corpo se torna um peso - o peso de uma "maldição", que faz dele o simulacro do nada e da precariedade. Antes mesmo de aparecer, esse corpo já foi processado: "Eu acreditava estar construindo um eu", mas "o branco[...] os teceu para mim através de mil detalhes, anedotas, relatos". O corpo se torna, em seguida, uma forma aparentemente informe que suscita surpresa, assombro e terror: "Olhe, um preto! [...] Mamãe, olhe o preto, estou com medo!" Ele só existe em decorrência de sua vistoria e de sua designação a um emaranhado de significações que o extrapolam: "Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais" (MBEMBE, 2018, p. 198).

Através de sua imagem corporal, homens e mulheres negros são imediatamente demarcados em uma rede semiótica que nos precede, que não pudemos construir, mas a qual somos submetidos e inseridos conforme um esquema epidérmico-racial que nos localiza. Esta localização não é apenas territorial, mas semântica. O corpo negro carrega o peso de uma maldição, porque nesta operação ele foi afastado de sua materialidade, sua manifestação concreta e suas potencialidades sensíveis, sendo enclausurado em uma imagem-signo. Ele se torna a representação do negro. Ao representar, torna-se presente algo ausente, e isto se dá pela metonímia, como na forma "é um negro", e/ou pela metáfora, "é canibal/ selvagem/ perigoso". Oyèrónké Oyèwùmí aponta como o pensamento ocidental opera, através de sua bio-lógica, uma associação entre as diferenças corporais e a ideia de degeneração:

“Inicialmente, a degeneração reuniu duas noções de diferença, uma científica – um desvio de um tipo original – e a outra moral, um desvio de uma norma de comportamento. Mas eram essencialmente a mesma noção, de uma degradação, um desvio do tipo original”. Conseqüentemente, quem está em posições de poder acha imperativo estabelecer sua biologia como superior, como uma maneira de afirmar seu privilégio e domínio sobre os “Outros”. Quem é diferente é visto como geneticamente inferior e isso, por sua vez, é usado para explicar sua posição social desfavorecida (OYËWÙMÍ, 2021, p. 28).

Grada Kilomba vai detalhar este processo em seu livro “Memórias da Plantação”, orientando o enfoque para a relação racial, onde a pessoa negra se tornaria a representação do *outro*. Esta palavra aqui não se trataria apenas de um marcador de diferença, mas indica aquilo do qual o sujeito branco pretende se diferenciar. Ela define a “Outridade” como uma personificação de aspectos reprimidos do sujeito branco:

No mundo conceitual branco, o sujeito negro é identificado como o “objeto ruim”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável - permitido à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa (KILOMBA, 2019, p. 37).

Para a autora, a identidade branca é formada a partir de um processo de negação do que ela não é. O branco é aquele que não é negro, não é indígena, não é, dentro do delírio colonial, racialmente definido, não tem corpo e, portanto, não possui marcas corporais. Sua existência é a própria neutralidade, sua identidade depende de um ‘outro’ do qual ela possa se distinguir.

Kilomba aponta ainda um processo de recusa característico do branco na relação colonial, no qual ele resiste a reconhecer a verdade. Esta recusa colocaria em funcionamento a cisão e a projeção, dois mecanismos de defesa do ego. Nesta ordem, o sujeito branco nega/recusa, cinde e projeta. Para resolver seus conflitos emocionais e morais frente à atitude colonial, por exemplo, em que o homem branco usurpa e usufrui de terras e corpos, o sujeito branco negará suas ações, recusando-se a assimilá-las. A partir desta recusa, ele se afasta e cinde esta premissa, projetando-a sobre o colonizado. Projetada sobre o ‘outro’, esta premissa se torna “eles usurpam, eles usufruem”. Deste processo deriva o medo do colonizador perante o colonizado ou, em outras palavras, o medo branco de suas próprias fantasias. Retomando o pensador martinicano, Grada Kilomba elabora:

Frantz Fanon [em *Pele Negra, Máscaras Brancas*] escreve: “O que é frequentemente chamado de alma negra é uma construção do homem branco. Essa frase nos relembra que não é com o sujeito negro que estamos lidando, mas com as fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas sim, o imaginário branco (KILOMBA, 2019, p. 38).

Se o branco constrói o *outro* negro, a partir de sua fantasia, para poder projetar sobre ele aquilo do que se ressentir sobre si próprio, é preciso considerar que esta construção é muito bem assessorada, contando com todo o aparato colonial para se instituir. O imaginário branco é constantemente projetado - no idioma colonial, em sua literatura, nas leis, nas instituições educacionais, na formalização do conhecimento, nas artes, no teatro e, para remontar ao território que decidi percorrer, no cinema e na televisão. Diante deste aparato, os processos de subjetivação das pessoas negras são inevitavelmente atravessados por este imaginário racista.

as imagens da negritude às quais fomos confrontadas/os não são nada realistas, tampouco gratificantes. Que alienação, ser-se forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como brancos, e rejeitar os inimigos, que aparecem como negros (KILOMBA, 2019, p. 39).

A violência do ‘olhar branco’ sobre nós é continuamente expressa, através dos aparatos coloniais, sem que necessariamente haja uma pessoa branca nos encarando com uma expressão de desgosto. A criança no trem se depara não com Frantz Fanon, mas com a imagem do corpo de um homem negro do qual tem medo e a narrativa deste encontro expressa algo que, originado do comércio dos olhares, se propaga para além da fisicalidade da retina. Achille Mbembe também mencionará o processo de alienação como aquele em que, no processo contínuo de subjetivação em meio à colonialidade, nos confundimos a nós mesmos com aquilo em que este ‘olhar branco’ nos aprisiona.

Projetando suas fantasias sobre o negro, o racista se comporta como se o negro de quem construiu a imago existisse realmente. A alienação começa de fato no momento em que o negro, em contrapartida, reproduz fielmente essa imago como se ela fosse não só verdadeira, mas também de sua autoria (MBEMBE, 2018, p. 202).

A ideia de alienação que aqui nos foi apresentada por Kilomba e Mbembe nos auxilia na compreensão da ideia de mirada colonial, concepção presente na produção poética e ensaística de Tatiana Nascimento.

parto de uma percepção do racismo colonial como um projeto de silenciamento (alcance simbólico), y também morte (alcance físico). se existe um panorama histórico, cultural, político, econômico, mas também relacional, psíquico, a definir que algumas existências não podem ocupar lugar no mundo a não ser dentro de uma noção muito estreita, estrangida y coercitiva [...] porque a mirada colonial é tão viciante y imperativa, funciona tão adequadamente, que ela convence a quase todo mundo de que realmente não podemos ocupar outros lugares senão esses predefinidos (NASCIMENTO, 2020a, p. 14).

Tive a oportunidade de estar presente em uma palestra proferida pela autora no MASP<sup>20</sup> em que este conceito é utilizado para construção do seu pensamento, em que pleiteia

<sup>20</sup> MASP Palestra 2019 | Diz/topias: território da língua na poesia lésbica | 9.11.2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3jvV5W-Y2E&list=PL6zjCOZcL4bUBvKJkaO7CXyYka9cESZR5&index=15>. Acesso em nov 2023.

a possibilidade de construção de territórios pela palavra, “escape drapetomaníaco aos estereótipos da mirada colonial, re-invenção de nossas/novas histórias”. Ali, ela mencionou como em alguns momentos a produção estética de pessoas negras algumas vezes não é considerada negra, ou não suficientemente negra, a menos que verse sobre um certo paradigma, sintetizado na trilogia dor/denúncia/resistência.

Dentro do aparato continental de que a colonialidade dispõe para a manutenção de suas hierarquias epidérmicas, as narrativas configuram um dos elementos mais estratégicos, se não o principal (já que pode ser considerada, de diferentes formas, presente em todos os outros).

uma parte importante do exercício de estabelecimento e manutenção do racismo colonial é definir o que pode ser dito sobre as pessoas, mas especialmente sobre as pessoas subalternizadas, racializadas como negras [...] é isso que a mirada colonial faz: criar estereótipos que negativam traços culturais, a despeito de sua importância efetiva. inexistir. narrativas hegemônicas contaminam inclusive as nossas. [...] esse é um indício do funcionamento esperado da mirada colonial: criar sentidos rasos, definir de fora o outro que subalterniza, racializa. esse é seu âmbito de especialização e é a partir daí que tal mirada executa seus projetos de aniquilação simbólica (NASCIMENTO, 2020a, p. 15).

Por muito tempo, eu confundia a ideia de mirada colonial com o ‘olhar branco’. Porém, se é perfeitamente possível que uma pessoa negra produza narrativas de acordo com a mirada colonial, é absolutamente impossível que ela reproduza o ‘olhar branco’. Constituído por um olhar presumidamente descorporificado que hierarquiza um corpo-imagem, ele jamais poderia ser replicado por alguém que não pode desfrutar dos privilégios da neutralidade, da ausência de corpo: no empreendimento do ‘olhar branco’, só cabe ao corpo negro o aprisionamento na imagem epidérmica e a submissão à hierarquização.

Se a violência do ‘olhar branco’ sobre nós nos impõe fantasias brancas, a alienação configuraria o processo em que assimilamos e nos vestimos destas fantasias. Isto pode se dar de diversas maneiras e gradações, de modo que é perfeitamente possível que uma pessoa negra com letramento racial, consciente de grande parte dos impactos do racismo nas nossas subjetividades, ainda assim incorra em uma reprodução da mirada colonial.

Principalmente se considerarmos o paradigma dor/denúncia/resistência, veremos que não apenas muitas produções artísticas negras se enquadram neste lugar, como é muito comum que seja esta a única forma de produção artística negra legítima ou consciente. Fora do campo de visão do ‘olhar branco’, no entanto - seja na literalidade da pupila, seja na figuratividade de um sistema que produz uma colonização do inconsciente e das identidades -, há uma miríade de outros possíveis. Ao partir da poesia lésbica negra, nascimento menciona a

possibilidade de “um olhar poético investigativo, curativo e reflexivo às histórias da diáspora” (NASCIMENTO, 2020a, p. 13).

Nossas produções podem versar sobre amor, delicadeza, sonhos, viagens. Desfrutar da existência em vez de apenas resistir. Este não é um manual do que deve ser feito para uma produção contra-hegemônica - ao contrário, minha decisão neste trabalho foi por uma análise do funcionamento das hegemônias narrativas. Mas, inspirada por Tatiana Nascimento, também considero importante poder pensar e produzir escapes e, principalmente, nos desaprisionarmos de cânones que vão configurar a identidade negra à resistência dentro de um mundo colonial branco.

O movimento de *zoom out* que fizemos até aqui nos prepara para o movimento de *zoom in*. Iniciamos o capítulo a um continente de distância, a partir do pensamento de Oyèrónké Oyèwùmí, e fomos aproximando o nosso foco, lentamente, para as relações de poder que se estabelecem através do comércio de olhares de que nos fala Mbembe. Muitos autores/atores construíram nossa narrativa até aqui e alguns irão reaparecer nas próximas cenas: quando chegamos à mirada colonial, conceito elaborado por Tatiana Nascimento, já estamos bem mais próximos das tecnologias de enquadramento que protagonizarão o próximo capítulo.

## CAPÍTULO 03 - *ZOOM IN*: A Colonização do Imaginário

Dando sequência à construção deste texto, as lentes que preparamos lá atrás são postas finalmente no movimento de *ZOOM IN*, nos aproximando do nosso ponto de interesse. No contexto desta proposta, saímos da perspectiva mais ampliada de *zoom out*, onde nos detivemos no estatuto que o olhar adquire na sociedade ocidental e em como este olhar vai construir um ordenamento hierárquico de mundo através da relação colonial. Partimos, então, de uma discussão mais distanciada da primazia da visão e da construção do ‘olhar branco’ para a funcionalização deste sentido na construção de hierarquias raciais, através do ‘modo branco de olhar’, e fomos aos poucos nos aproximando da ideia de mirada colonial que institui lugares a serem ocupado por pessoas negras e sexual e corporalmente desviantes, sintetizado no paradigma dor/denúncia/resistência.

Neste momento, iniciamos o *zoom in*, movimento que permite o plano-detulhe, a observação da minúcia. Aqui nos deteremos em cada uma das doze tecnologias de enquadramento, buscando esmiuçar algumas operações por meio das quais os registros histórico, pedagógico e narrativo de produções audiovisuais são postos à serviço da produção do embranquecimento do imaginário.

### 3.1 - Políticas da imagem

De que materiais são feitas as hegemonias? Da propriedade privada dos meios de produção, da exploração dos trabalhadores através da mais-valia, da invisibilização do trabalho reprodutivo, da divisão internacional do trabalho, do inconcluso processo de abolição da escravatura negra, da subalternização dos corpos “desviantes”... É preciso um intrincado sistema para sustentar o acúmulo de capital dos bilionários: econômico, jurídico, militar e ideológico.

A partir da extração de riquezas dos solos nativos e da exploração da força de trabalho de pessoas não-brancas, foi-se constituindo uma ordem colonial que se reatualiza sistematicamente. Nela, a política de empobrecimento material das populações e corpos subalternizados se articula também ao empobrecimento narrativo sobre os mesmos. Dessa forma, os heróis das novelas, as mocinhas dos romances, os **protagonistas** são quase sempre brancos nas narrativas hegemônicas, além de sempre associados a boas qualidades: são íntegros, honestos, inteligentes, corajosos, justos, sensíveis. O próprio formato narrativo pautado na história individual e linear de um protagonista, cercado por **coadjuvantes**,



chamado de “jornada do herói”, é muitas vezes a base de formação de escritores e roteiristas. Esse modelo narrativo também induz o nosso olhar, visão e pensamento a uma lógica muito cara aos ideais da branquitude, que é a lógica geopolítica de centro e periferia, onde ao primeiro são destinados todos os privilégios e vantagens (inclusive a condução da narrativa) e ao segundo são relegadas as funções de manutenção, exploração e subserviência.

Reis, clérigos, aristocratas ou burgueses, no percurso das histórias da arte, percebemos que as classes dominantes se serviram constantemente das produções estéticas para retratar a si mesmos dos mais fascinantes modos e criar - através de imagens - imaginários e narrativas que sustentassem seus interesses e “visões de mundo”. A artista plástica Rosana Paulino nos alerta para a importância do campo imagético:

Durante muito tempo, pensou-se que as imagens desempenhavam um papel menor. Quando não, porque ela entra direto, sem filtro. Um texto você lê, dá uma parada, relê. A imagem, muitas vezes, você dá de cara com ela e nem percebe. Tem imagem que você leva anos para digerir, mas ela já está dentro de você. Ela é direta, muito parecida com o olfato. Em termos de sentidos, o cheiro é o que entra mais rápido, ele invade. E as imagens funcionam de maneira muito semelhante (PAULINO, 2021).

A contratação de pintores e escultores talentosos vai aos poucos sendo substituída pela produção de épicos audiovisuais e concessões para emissoras de televisão. A partir daí são postos em exercício outros instrumentos para funcionalizar a imagem a serviço do poder. Winnie Bueno concentra suas atenções para o conceito de imagens de controle da obra de Patricia Hill Collins:

imagens de controle [...] foram historicamente utilizadas para suprimir de mulheres negras a possibilidade de acesso à justiça social, a instituições, ao poder de nomear suas próprias experiências e à cidadania. A partir das imagens de controle formam-se políticas e comportamentos institucionais que estabelecem barreiras estruturais nos mais variados campos, consolidando o *status* de pobreza e precariedade desse grupo. A estratégia de dominação pelas elites, portanto, perpassa a disseminação das imagens de controle, que acaba culpabilizando as mulheres negras pela situação socioeconômica desigual em que vivem. Ao manipular as narrativas a respeito do cotidiano dessas mulheres, os grupos dominantes criam pressupostos que têm por objetivo silenciar e imobilizar as lutas e estratégias que as mulheres negras articulam para sobreviver ao cenário de injustiça social (BUENO, 2020, p. 86).

Como nos dizem Roberto e Rosane Borges, a televisão “é vista como a grande protagonista das mudanças no cenário da comunicação, a vedete que alterou significativamente as nossas formas de ser e de estar no mundo” (BORGES e BORGES, 2012, p. 34). Através de cabos, satélites e antenas parabólicas, indígenas nas aldeias na Amazônia, quilombolas no cerrado e favelados das cinco regiões brasileiras mobilizam seus afetos em torno da televisão.

Nela, protagonistas altos, jovens, brancos e magros, que representam nas telas os grandes dramas de uma classe média alta e bem nutrida, em torno de suas propriedades e funcionários. As telenovelas brasileiras, nosso produto audiovisual mais exportado, buscam criar um retrato da vida cotidiana, mas as violências da colonialidade não cabem nos enquadramentos com que o Leblon era poeticamente retratado por Manoel Carlos.

Sobre a televisão brasileira, o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho elaborou um filme que nunca pôde ser lançado comercialmente, por questões de direitos autorais. Um Dia Na Vida<sup>21</sup>, título de seu trabalho, tem uma proposta essencialmente simples: condensar em um filme 24h do que era veiculado na televisão aberta do Brasil, mais especificamente da manhã do dia 1º de outubro de 2009 até a madrugada do dia seguinte.

As únicas imagens gravadas fora de estúdio são de cenas de violência. A cidade violenta, apresentada seja de modo sensacionalista, seja de modo trivial (dá uma notícia terrível, mas vamos melhorar o astral). O conteúdo gira em torno de pregações cristãs, de valorizar o que seria o corpo feminino ideal, diversos subterfúgios para supostamente alcançá-lo são oferecidos para consumo, em forma de propaganda direta de produtos ou conteúdo programático. Metalinguagem, com programas de TV que comentam outros programas de TV. Os corpos mostrados são todos brancos, todos magros, exceto para fins de pilhéria, em uma atmosfera geral de alegria e satisfação.

Hoje para mim é nítido que a forma aviltante como são retratadas as mulheres de um modo geral foi um elemento fundamental para que eu tomasse a decisão de não assistir mais televisão. Precisamos considerar, é claro, que muitas transformações vêm ocorrendo na televisão da década de 1990 para esta de 2020, mas algo da lógica colonial se perpetua.

A televisão vai incorporar os estereótipos do cinema e os estereótipos da literatura em relação ao negro. E incorporar também uma outra coisa que eu acho que é uma coisa que ainda não foi mexida que é a ideologia do branqueamento. Uma construção de imagem que quer nos confirmar como um país predestinado a ser um país branco, como se se tornar um país branco é o ideal da nação e é o melhor para nós. Então, portanto, para confirmar essa estética, a maioria dos atores tem que ser brancos, e os negros tem que ser a minoria, sempre são o outro” (ARAÚJO, 2019).<sup>22</sup>

A cultura da miscigenação ocorre em vários países da América Latina (GATES Jr, 2014). No Brasil, no entanto, houve ativa e deliberadamente um processo de embranquecimento: “o Brasil era o único país das Américas que, tendo passado pela experiência do escravismo, nos anos posteriores à abolição utilizou fartos recursos públicos

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j9vYJ74JGzg>. Último acesso: 09/08/2021.

<sup>22</sup> Minutagem aproximada 51’50”.

para subsidiar a imigração europeia” (HASENBALG). Esse investimento e os atrativos, condições especiais de compra de terras para europeus - que talvez possam ser consideradas uma das primeiras políticas de cotas raciais da nossa história - passa a ser invisibilizado pela narrativa eurodescendente sobre essa migração. O jogo de invisibilidade e visibilidade acaba se tornando uma grande característica do Estado brasileiro: não mencionar a questão racial enquanto mantém um sistema racista.

O fato de eu mesma ser uma mulher negra certamente colabora para o desejo de realizar essa investigação. Fui uma criança nos anos 90 e assistia inúmeras telenovelas, formando meu olhar e minhas concepções do que era bonito, feio, relevante ou esquecível, certo ou errado. É claro que a identidade de nenhum espectador se dá apenas a partir do que assiste, mas as imagens que assistimos, confortáveis em nossos sofás, transmitem mensagens, sentidos, informações, que também nos constituem.

### **3.2. Notas sobre Tecnologias de enquadramento**

Somos sistematicamente inundados, através de novelas, filmes e livros, por narrativas em torno da grandiosidade branca - os heróis, os grandes homens, os grandes gênios “da humanidade”. Ao mesmo tempo, há uma vastidão de recursos que contribuem para o empobrecimento narrativo em torno da imagem de pessoas negras.

Ainda que esta pesquisa se proponha a pensar a construção de racialidades a partir das obras audiovisuais, muitos desses recursos narrativos de enquadramento podem ser encontrados em produções textuais como livros, jornais informativos, crônicas do cotidiano, etc., e mesmo mídias auditivas, como rádios e podcasts. Basicamente são elementos que podem ser encontrados onde quer que haja uma história. Alguns desses recursos narrativos já estavam presentes, por exemplo, na mídia impressa do Rio de Janeiro no período pós-abolição, onde narrativas sobre o perigoso negro vadio e capoeira foram fundamentais para a produção de um medo nas elites brancas que contribuem para a implementação das políticas de embranquecimento.

Isso porque as indústrias culturais são ferramentas importantes para a manutenção do status-quo: elas modelam perspectivas de mundo. O que a visualidade proporciona é apenas a necessária racialização dos corpos que, se poderia ser omitida em outras mídias, perante a imagem visual, se torna inevitável.

É claro que há também a construção de narrativas contra-hegemônicas dentro do audiovisual e elas também foram cruciais para esta pesquisa, principalmente porque é preciso

conhecer outros possíveis para reconhecer o estabelecido, aquilo com o que já nos acostumamos. É preciso dizer que há uma intensa produção audiovisual, literária, poética, teatral contra-hegemônica, afirmando as potências dos corpos dissidentes e das histórias periféricas. Para mencionar aqui: as produções do cinema negro, encontros de cinema negro, dos movimentos cineclubistas, associações de produtores, além de pessoas pretas produzindo filmes, contando suas histórias, montando cursos, criando espaços de debates, palestras - todo um movimento para fazer circular o pensamento sobre as questões de representação, mas principalmente, para afirmar outras histórias, outros modos de contar histórias, outras gramáticas com as quais as histórias podem ser contadas.

Se o audiovisual pode vir a ser uma ferramenta potente na disputa pelos imaginários, enquanto indústria, ele frequentemente é um produtor de lugares-comuns que tendem a enquadrar as dissidências. Meus focos aqui foram nos processos de racialização, mas estas mesmas tecnologias são frequentemente utilizadas para enquadrar outros corpos dissidentes do normativo de um modo geral, como pessoas com deficiência, pessoas gordas, pessoas transgêneras e não-binárias.

O enquadramento é um conceito-metáfora advindo da produção audiovisual. Ao enquadrarmos uma cena pelas lentes de uma câmera, realizamos uma série de escolhas: trata-se, antes de tudo, de um exercício de inclusão e exclusão. Escolhemos o que fica de fora da cena e o que estará no campo de visão. A partir daí, escolhemos o que estará em primeiro plano e o que será alvo do foco ou do desfoque. Assim como é possível que algumas coisas sejam deixadas no quadro sem que tenhamos percebido que estavam lá, também enquadramos seguindo regras de que às vezes nem nos damos conta.

Ao propor tecnologias de enquadramento não falo exatamente dos elementos presentes na fotografia audiovisual. Isto seria uma pesquisa à parte, já que enquadramentos de câmera, desenhos de luz, coloração, direção de arte, dentre outros, também compõem imageticamente histórias e modos de contá-las. Aqui me concentro, ao contrário, em elementos narrativos da construção imagética.

Reuni elementos da minha experiência enquanto espectadora, produções televisivas e cinematográficas, os efeitos que me causaram e minhas reflexões. Estas, apesar de uma escrita em primeira pessoa, nunca se praticam solitárias - utilizei a produção de autores como Tatiana Nascimento, com seus conceitos de mirada colonial e retórica imagética do sacrifício negro; Winnie Bueno e seu olhar latino sobre o conceito de imagens de controle de Patricia Hill Collins; Joel Zito Araújo e seu levantamento minucioso sobre a negação do negro na televisão brasileira, dentre muitos outros.

Mesmo sem ser uma espectadora de novela e televisão, as tecnologias de enquadramento reverberam tanto no mundo que foi possível perceber e formular esse sistema classificatório, também me apropriando do lugar de pesquisadora e procurando essas obras para buscar nelas algumas das estratégias de embranquecimento do imaginário em exercício. A banda soteropolitana *Adão Negro*, em uma canção homônima, nos traz boas pistas desse processo:

Apartheid disfarçado todo dia

Quando me olho não me vejo na TV  
 Quando me vejo eu estou sempre na cozinha  
 Ou na favela submisso ao poder  
 Já fui mucama mas agora sou neguinha  
 Minha pretinha nós gostamos de você-iê  
 Levante a saia, saia correndo pro quarto  
 Na madrugada patrãozinho quer te ver

Será que um dia eu serei a patroa  
 Sonho que um dia isso possa acontecer  
 Ficar na sala não ir mais para a cozinha  
 Agora digo o que vejo na TV  
 Um som negro  
 Um Deus negro  
 Um Adão negro  
 Um negro no poder, yeah  
 Um som negro  
 Um Deus negro  
 Um Adão negro  
 Um índio no poder

Cheguei a doze tecnologias de enquadramento: *ausência, whitewashing/alveijamento, subalternização, cenário, protagonismo de conveniência, comicidade, hiperssexualização, sofrimento, morte, agência da violência, ética duvidosa* e os *usos da vilania*. A sistematização que traço aqui é, antes de tudo, arbitrária (como o são todas as sistematizações) e a imensidão e complexidade das tramas de representações jamais se enclausurarão nestas doze categorias, nem em quaisquer outras. Sem a pretensão do absoluto, a intenção aqui é apresentar elementos que nos forneçam subsídios para o reconhecimento dessa gramática que nos enquadra, para viabilizar a construção de outros olhares.

Poderíamos falar ainda da categoria da animalização, a que se refere Winnie Bueno quando menciona “a animalização de mulheres negras é um processo de objetificação que tem sido manipulada para justificar as violentas opressões que os corpos dessas mulheres recebem

historicamente” (BUENO, 2020, p. 83). Outra imagem que não mencionei aqui, mas é manipulada para o mesmo fim, é a da mulher negra durona e de homens negros inabaláveis, que deixam implícito que o corpo negro é capaz de sustentar a dor. A imagem de força e resistência que, associada aos corpos negros, leva à naturalização da exploração sobre esses corpos, “que aguentam”. Há ainda outras tecnologias de enquadramento das quais não tratarei aqui por não enquadrarem diretamente os corpos negros, embora cruciais para produção e manutenção do imaginário embranquecido, tais como o branco salvador, benevolente e íntegro.

Mas é preciso enquadrar também esta pesquisa, e busquei focar nestas doze categorias, sabendo ter deixado todo um mundo fora deste quadro. Em algumas me detive mais, em outras menos, mas compreendi estas doze categorias como elementos-chave. Cada um desses recursos narrativos não está isolado, muitas vezes eles se sobrepõem ou se associam dentro de uma mesma produção. E, certamente, repetidos em diversas produções, eles vão montando uma certa concepção de racialidade. Pretendo partir de alguns exemplos de cenas ou enredos de obras cinematográficas e/ou televisivas, focando em conteúdos consumidos por um grande público no Brasil, já que a intenção é catalogar elementos arraigados no nosso repertório cultural que atuem na produção de um embranquecimento afetivo e político do nosso imaginário coletivo.

### **3.2.1. A ausência**

Durante a pandemia, nos dedicamos às mais diversas atividades para lidar com o isolamento ao qual precisamos nos submeter e, neste movimento, assisti novamente a uma novela que havia marcado muito minha infância. Transmitida entre 1991 e 1992, *Vamp* havia sido um grande sucesso, a ponto de ser reprisada novamente em 1993. Lembro de ter sido hipnotizada por essa novela, principalmente pelos seus efeitos especiais e apelo para o público infantil. Era protagonizada pela atriz Claudia Ohana, que interpretava uma *rock star*, e tinha um elenco enorme. O eixo central girava em torno de um casal que se encontrava e - sendo os dois viúvos, e cada um com seis filhos - passava a formar uma família de catorze componentes, que viviam em uma pousada. Além desta família, ainda havia núcleos de vampiros, circenses, padres e gângsters, formando um elenco realmente extenso, mas, a despeito disso, apenas dois personagens eram negros<sup>23</sup>. Tratavam-se de *Pai Gil*, que era

---

<sup>23</sup> A descrição destas duas personagens, retiradas do site Memória Globo:

pescador e pai de santo, e sua filha Branca, que trabalhava como chef em um restaurante. Ambos eram viúvos e não tinham questões ou preocupações consigo mesmos, sendo personagens coadjuvantes cuja única relevância na narrativa era a de ajudar personagens brancos, se dedicando plenamente aos seus cuidados.

Eu lembro de realmente gostar muito dessa novela, escrita por Antônio Calmon e assistida por mim muito antes de eu ser alfabetizada – tanto nas letras quanto no que hoje chamo de letramento racial. Ao revê-la, em outro momento da minha vida, não pude deixar de pensar como essa narrativa teria impactado minha própria formação identitária.

A ‘ausência’ não poderia deixar de ser o ponto de partida para pensarmos as tecnologias de enquadramento. Um exercício que pratiquei ao longo deste processo foi fazer pesquisas por imagens na *internet*, inserindo a palavra “elenco” e a associando ao título de algumas obras audiovisuais populares. A partir daí, observava a composição racial destas imagens e refletia: afinal, torcer, vibrar, se emocionar, se identificar com personagens brancos, sem que sequer percebamos isso, é ao mesmo tempo efeito e produtor de um apagamento racial muito eficiente. Quantas narrativas audiovisuais já assistimos em que havia apenas pessoas brancas?

Esta tecnologia de enquadramento contribui para a naturalização da presença branca e da ausência negra em certos espaços, modela nossas retinas, acostumando nossos olhos a enxergar pessoas brancas, e apenas pessoas brancas, em determinados espaços, sem que isso gere estranhamento.

Uma novela icônica na história da televisão brasileira foi *A Viagem*, transmitida pela TV Tupi entre 1975 e 1976, e apresentada como um *remake* no ano de 1994. Sua trama aborda uma certa perspectiva do que seria a vida após a morte, apresentando a relação entre pessoas vivas e espíritos de pessoas falecidas, bem como a trajetória desses espíritos em lugares sombrios e sublimes.

---

PAI GIL (Tony Tornado) - Pai de Branca (Aída Lerner). Forte e bem disposto, é pescador até hoje. Sábio, tem um pé na feitiçaria, e enorme bom humor. Sua maior piada é ter dado o nome de Branca a uma filha negra. Os dois se adoram e ele não precisaria trabalhar, pois tem uma vida independente dela. Moram juntos.

BRANCA (Aída Leiner) - Filha de Pai Gil (Tony Tornado). Mulher misteriosa, com um passado secreto. Casou-se com um francês e viveu muitos anos na França até que perdeu o marido e a filha num acidente de automóvel. Voltou para a Baía dos Anjos, onde mora seu pai. Cuida do restaurante de Silvia (Zezé Polessa) é a chef de cuisine. Apesar do sofrimento no passado, é engraçada e cuida de Paula (Amora Mautner), em quem projeta o carinho que sentia pela filha.

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/vamp/noticia/personagens.ghtml>, acesso em out 2023.



Figura 4. cena da novela A Viagem.<sup>24</sup>

Descrição da imagem: Em um campo verde arborizado, está em primeiro plano uma mulher branca, com trajes claros e esvoaçantes. Ela parece estar caminhando, cercada por sete crianças, todas brancas com roupas brancas, algumas com coroas de flores na cabeça. Atrás do grupo, a personagem interpretada pelo ator Antônio Fagundes está com um olhar perdido. O ator veste uma calça marrom e blusa bege.

A produção foi muito meticulosa em relação à representação do céu, o lugar ao qual se destinavam os espíritos que em sua vida haviam sido bons. Buscando fugir das imagens do senso comum que haviam até então, povoadas de nuvens e luzes, a opção foi por um campo de golfe<sup>25</sup>, um extenso gramado com árvores e flores, onde as pessoas conviviam harmonicamente, usando roupas claras. Concomitante a essa encenação da paz, um conflito teria sido completamente esquecido na história se não tivesse sido registrado em reportagem pela Folha de São Paulo:

Tudo começou com um cochilo dos diretores da novela global das 19h, que deixaram fora de quadro os figurantes negros recrutados para as gravações do plano superior do folhetim espírita de Ivani Ribeiro.

<sup>24</sup> Imagem que ilustra a “Coluna do Nilson Xavier”, de título “A Viagem – Semana #19.”, publicado em 03 de maio de 2021. O texto descreve: “Otávio chegou ao Nosso Lar, um paraíso de gente branca e loura. De acordo com a novela, quando negros ou morenos morrem, não vão para o céu. Sim, sabemos que isso logo muda, mas não deixa de ser um absurdo. E isso não é “coisa da época”, não. Em 1994, houve protestos, tanto que a novela logo mais passa a exibir negros no campo de golfe, inclusive com a entrada de Léa Garcia e Antônio Pompeo no núcleo do Nosso Lar.” Disponível em: <https://tvhistoria.com.br/nosso-lar-gente-branca-e-alexandre-joga-alberto-na-piscina-a-19a-semana-de-a-viagem/> Acesso em nov. 2023.

<sup>25</sup> “Para fugir das imagens estereotipadas de representação do Céu, a direção decidiu realizar as cenas em um campo de golfe em Nogueira, no distrito de Petrópolis, na região serrana do Rio” Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-viagem/noticia/bastidores.ghtml>. Acesso em out. 2023.



Eles pediram gente de todo o tipo, negro, branco, japonês e índio, mas nas primeiras gravações os negros quase não apareceram", lembra o produtor Carlos Dias, 27, da agência de figurantes Ceumar (MIGLIACCIO, 1994).

Breve e significativa, a reportagem prossegue afirmando que figurantes de todas as raças foram contratados pela emissora, porém deixados fora de quadro nas gravações por um “cochilo”, um descuido dos responsáveis, que acabaram privilegiando a exibição da imagem de figurantes brancos. Só após reclamações que esta situação teria sido corrigida. Não é de hoje que pessoas negras são excluídas das representações celestiais. Em entrevista, Muhammad Ali lembrou algumas de suas indagações infantis: "Eu sempre perguntava à minha mãe: Mãe, como pode ser tudo branco? [...] E ela falou: "Certamente vamos para ao céu". E eu perguntei: "Bom o que aconteceu com todos os anjos negros que tiraram as fotos?"<sup>26</sup>

Este processo de colonização do imaginário é certamente anterior às tecnologias audiovisuais, mas estas replicam a lógica que associa virtudes à imagem branca e, por oposição, vícios e defeitos à imagem negra. A falta de imagens positivas que decorre da tecnologia de enquadramento da *ausência* pode vir a produzir duras limitações às nossas possibilidades imaginativas. Iniciativas negras têm atuado historicamente na disputa pelo imaginário, como ilustrado na poesia da pedagoga baiana Shirley Pimentel de Souza:

ANJOS NEGROS  
De Shirley Pimentel de Souza

As “pragas devastadoras” invadiram a Diáspora,  
E embranqueceram nossa cultura.  
Transformaram em vovós e vovôs,  
Nossas iaiás e ioiôs.  
Instituíram um “bem” branco  
E um “mal” negro...  
Uma “paz” branca,  
E um “luto” negro...  
Almas brancas que vão pro céu,  
Almas negras, pro inferno.  
Deuses brancos que são benéficos,  
Deuses negros que são maléficos...  
Anjos brancos que são “cristos”,  
Anjos negros que são demônios.  
Chega!!!  
A negritude dá seu grito de desabafo!

<sup>26</sup> Da entrevista “Muhammad Ali fala sobre representatividade negra em 1971.” Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GryqqaJMvDY&list=PL6zjCOZcL4bXx0RhbYa5EAlzew8lI76C&index=58>. Acesso em novembro de 2023.

As crianças negras querem anjos da guarda negros.  
 O povo negro quer magia negra.  
 O povo negro quer cultura negra!  
 Repudiamos sua prepotência,  
 Repudiamos sua divisão racial,  
 Repudiamos sua aquarela racista.  
 Queremos anjos negros!  
 Faremos um “bem negro”.  
 Somos povo N E G R O!!!

O exercício em direção ao apagamento dos corpos negros está longe de ser um fenômeno exclusivo do audiovisual., estando presente na ideia de genocídio proposta por Abdias do Nascimento, no conceito de epistemicídio operacionalizado por Suely Carneiro e na categoria de semiocídio defendida por Muniz Sodré. O sufixo em comum denota o extermínio, o corte e o veto que pretendem posicionar o corpo negro para fora da cena. A *ausência* das pessoas negras é o recurso narrativo primordial da política de embranquecimento, que tem sido usado na historiografia que apaga as rebeliões, na academia que apaga outros saberes, na linguística que apaga outros modos de falar.

Em todas as áreas do conhecimento e da produção humanas em que possamos construir a adjetivação “negra”, o fenômeno do apagamento poderá ser observado. A literatura, a poesia, a dramaturgia, o cinema negro têm discorrido sobre o apagamento histórico dos corpos negros e de seus saberes afro-diaspóricos. No feminismo negro, o discurso de Sojourney Truth questionando “e eu não sou uma mulher?” é frequentemente lembrado por sinalizar a ‘ausência’ da mulher negra dentro do conceito hegemônico do que era ser mulher. A mesma lógica de dar visibilidade ao que o apagamento busca sucumbir é repetida em cada área que uma pessoa negra ocupa a partir do seu lugar na sociedade colonial, já que retirar de cena a população negra tem sido o exercício fundamental das políticas racistas.

A ‘ausência’ é, portanto, o nosso marco inicial. Todas as outras tecnologias de enquadramento poderiam ser pensadas a partir dela: a ‘subalternização’ poderia ser pensada como a ausência de corpos negros em lugares de poder, ou o ‘sofrimento’ como a ausência de pessoas negras com trajetórias felizes, podendo usufruir de suas conquistas. Da mesma forma, a ‘agência da violência’ seria a ausência de pessoas negras pacíficas ou leves, e daí em diante. A *ausência* pode ser considerada ainda por “categorias” como, por exemplo, a ausência da representação da pessoa negra intelectual.

Na dramaturgia televisiva, são muitos os exemplos em que a ausência de pessoas negras ocorre. Na novela *Segundo Sol*, da Rede Globo, ambientada na Bahia, estado cuja

população negra é 81% composta por pessoas negras<sup>27</sup>, foi necessária a intervenção do Ministério Público do Trabalho<sup>28</sup> para recomendar à emissora responsável que a diversidade racial da região fosse respeitada. As novelas do autor Manoel Carlos são famosas por seus enredos ambientados no Leblon, e também apresentam elencos em que a presença de pessoas brancas não reflete de modo algum a diversidade racial brasileira, mesmo considerando o bairro elitizado em questão. No cinema brasileiro, *O Auto da Compadecida* constitui um exemplo emblemático, já que traz à tela a figura de um Jesus Cristo negro, sugerindo um tensionamento em relação ao debate da representação racial e, no entanto, seu elenco principal é constituído exclusivamente por pessoas brancas.

É importante dizer ainda que a ‘ausência’, enquanto tecnologia de enquadramento, não se dá somente pelo exercício de um apagamento total, compreendendo também a sub-representação em termos numéricos, ou seja, quando até há personagens negros, mas em uma quantidade numericamente muito inferior aos brancos. Como ocorre no exemplo da novela *Vamp*, que povoou minha infância, é um recurso muito utilizado que, dentre um elenco de pessoas brancas, haja apenas uma ou duas pessoas negras, em uma proporção racial completamente distorcida em relação à realidade da população brasileira.

Em um país cuja identidade é forjada no mito da democracia racial, a figura do “único negro” se torna um artifício especialmente importante para manutenção do racismo estrutural. O “único negro” é menos uma pessoa do que a representação de toda sua raça, além de operar como indicador de uma igualdade efetivamente inexistente, mas miticamente reafirmada. Desta forma, é o “negro único” que será referenciado como a evidência de que todos os negros poderiam estar ali, configurando a exceção que fortalece a regra.

Esta operação é fundamental para a manutenção do racismo à brasileira. A instituição do “negro único”, onde poucas pessoas negras podem ascender socialmente, ocupar determinadas posições e habitar espaços reservados à branquitude, permite a preservação da ideia de que estes espaços sejam abertos à interracialidade sem a necessidade de privar a branquitude de seu domínio. Para as pessoas negras, poder ser o único negro deve ser visto como um privilégio com o qual, embora evidentemente solitário, é necessário contentar-se.

Os efeitos políticos e afetivos disto são muito fortes e demandam investigações dentro do campo dos estudos das subjetividades afro-brasileiras. Algo a ser observado é que a instituição do “negro único” possivelmente favorece o estímulo da competitividade

---

<sup>27</sup> Panorama socioeconômico da população negra da Bahia, integralmente disponível em [https://sei.ba.gov.br/images/publicacoes/download/textos\\_discussao/texto\\_discussao\\_17.pdf](https://sei.ba.gov.br/images/publicacoes/download/textos_discussao/texto_discussao_17.pdf)

<sup>28</sup> Em <https://veja.abril.com.br/cultura/segundo-sol-ministerio-publico-notifica-globo-por-representacao-racial>

intrarracial, já que, só havendo lugar para uma única pessoa negra, é como se precisássemos nos digladiar por espaço e oportunidades.

No campo da representação, a instituição do “único negro” o constitui como um tipo, um modelo que encarna em si o símbolo de toda uma raça. Por muito tempo, este recurso foi utilizado em produções audiovisuais brasileiras, não sendo tão comum em produções estrangeiras. Este personagem solitário quase nunca é protagonista e, havendo apenas um ou dois personagens negros numa narrativa, a representação de relações de amor, parceria e comunidade entre pessoas negras ou de famílias compostas por pessoas negras se torna inviável. Dessa forma, amor, comunidade, solidariedade e família se tornam fenômenos ou representados exclusivamente por pessoas brancas ou a partir de relações interraciais com um personagem negro sem conexões afetivas com outras personagens negras.

Eu sou de um tempo em que o negro só divulgava produto de limpeza, os personagens eram sempre subalternos, sou de um tempo em que se eu estava em uma novela não tinha espaço para Neuza Borges porque somos contemporâneas, se a Chica Xavier estivesse não tinha espaço para Ruth de Souza, se a Léa Garcia estivesse não tinha espaço para alguma contemporânea dela, enfim, era assim, a cada trabalho que eu fazia eu falava meu Deus cadê todo mundo? E as coisas realmente mudaram, a gente liga a TV e já vemos negros um pouco presentes em lugares diversos (MOTTA, 2022).

Se esta situação da sub-representação quantitativa tem melhorado consideravelmente na atualidade da televisão brasileira, é importante ainda fazer algumas ponderações no que diz respeito a, primeiramente, pensar se este avanço em termos de representação é um fenômeno restrito a um só canal ou se caracteriza um movimento compartilhado por outros canais da televisão aberta brasileira. Outro questionamento importante é em relação ao modo como este aumento quantitativo da representação tem se dado também qualitativamente, e pretendo nos próximos tópicos fornecer subsídios para fortalecer a reflexão.

### **3.2.2 O “*whitewashing*” / alvejamento**

Como muitas outras tecnologias, o *whitewashing*/alvejamento também não começou com as produções audiovisuais, embora constantemente possa ser observado nelas. Numa tradução literal, *whitewashing* seria “lavagem branca”, e diz respeito à prática recorrente de representar pessoas ou personagens de outras raças como brancas. O termo traz a ideia de clarear associada a lavar, higienizar ou tornar limpo, dois sentidos que se encontram e fortalecem. Buscando uma aproximação em relação à língua portuguesa, a palavra

alvejamento<sup>29</sup> traz a ambiguidade dos sentidos de tornar alvo - tanto enquanto produzir brancura quanto como em produzir o ponto em que se mira, o qual se busca atingir com a boa pontaria. Historicamente, não é incomum que figuras negras que se notabilizaram por seus feitos tenham sido clareadas.

Esta é uma ‘tecnologia de enquadramento’ da imagem, necessariamente. Se nas mídias literárias e auditivas, é possível omitir a racialidade dos personagens que as povoam, na imagem o fenótipo é algo que se encontra à mostra. Dessa forma, as representações imagéticas de Machado de Assis, por exemplo, foram reiteradamente embranquecidas e divulgadas ao longo dos anos, a ponto de ter sido necessária uma campanha<sup>30</sup>, organizada pela Universidade Zumbi dos Palmares, para reivindicar a negritude daquele que talvez seja o maior expoente da literatura brasileira.

A instituição alegava, dentre outras coisas, que ter acesso ao conhecimento de que o grande escritor havia sido um homem negro poderia inspirar as novas gerações de jovens negros a seguirem a carreira literária ou mesmo a compreender que poderiam ser grandiosos em quaisquer que fossem suas escolhas. Nas fotos de Machado de Assis, o autor teve sua pele clareada - não sabemos se com a sua anuência ou não - e, na ocasião de sua morte, foi registrado como branco em seu obituário. Sua notoriedade não pôde ser apagada e, portanto, sua imagem difundida foi embranquecida e disseminada por diversas editoras até campanhas do movimento negro impedirem esta descaracterização.

Algo semelhante ocorreu no clareamento das imagens fotográficas de Chiquinha Gonzaga, grande musicista da nossa história, compositora e uma mulher absolutamente à frente do seu tempo. Sua marchinha *Ô, Abre Alas* é conhecida até os dias atuais, mas sua trajetória toda foi repleta de ousadia e pioneirismos. Na representação audiovisual, a rede Globo produziu em 1999 uma minissérie com o objetivo de contar e divulgar sua história, em notório tom de homenagem. Nesta produção, duas atrizes brancas, mãe e filha, dão vida a essa personagem histórica em três fases de sua vida. Enquanto a filha vivia Chiquinha em sua

---

<sup>29</sup> O uso do termo alvejamento foi proposto pela Professora Vanessa Andrade, na ocasião da banca de defesa desta dissertação. Acredito que, mais do que uma possibilidade de tradução, esta palavra traga novas tonalidades de sentido que não foram possíveis de serem desenvolvidas com o cuidado devido neste trabalho. A tese de Vanessa “O *Muleke* e o Afrobetizar: *Sankofa* nos dias de destruição” (ANDRADE, 2019) oferece pistas para uma melhor compreensão do termo alvejante nos processos de produção das subjetividades negras. Disponível em: [https://slab.uff.br/wp-content/uploads/sites/101/2023/11/2019\\_t\\_Vanessa\\_M\\_Andrade.pdf](https://slab.uff.br/wp-content/uploads/sites/101/2023/11/2019_t_Vanessa_M_Andrade.pdf) Acesso em dez 2023.

<sup>30</sup> Citado na matéria “‘Machado de Assis Real’: Campanha recupera identidade negra do escritor”, veiculada pela TV Cultura em 27/05/2021. [https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/05/27/1085\\_machado-de-assis-real-campanha-recupera-identidade-negra-do-escritor.html](https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/05/27/1085_machado-de-assis-real-campanha-recupera-identidade-negra-do-escritor.html). Acesso em nov 2023.

juventude, a mãe vivia sua fase adulta e, com caracterizações da equipe de maquiagem, também sua fase idosa.

O trabalho da rede globo é reconhecido pela sua qualidade técnica, como autoproclama a emissora, mas que também é afirmado pelas repercussões de crítica e indicações de suas obras para prêmios internacionais. A emissora fez um trabalho de excelência na reconstituição de cenários, figurinos e fatos históricos da vida de Chiquinha Gonzaga, mas a escolha de atrizes fenotipicamente compatíveis com a origem e identidade racial da artista aparentemente teve menos relevância para a produção do que a reconstituição de figurinos.

A atriz escolhida para interpretar Chiquinha Gonzaga, a mãe, já pertencia ao elenco fixo da emissora há décadas e fazia parte de sua história e também da história da televisão brasileira, chegando a ser apelidada como “namoradina do Brasil”, uma alcunha utilizada pela imprensa desde a década de 1970. A performance de doçura e fragilidade típicas da feminilidade branca entremeiam a carreira desta atriz que, mesmo quando convocada a interpretar papéis de “mulheres fortes”, o fazia com olhar doce e voz de veludo.

É claro que esta escolha não reverbera apenas na tonalidade da pele que vemos no aparelho televisor, mas a representação audiovisual de Chiquinha Gonzaga se converte na representação de uma mulher branca, com todas as marcas identitárias que isto envolve, especialmente neste período histórico, já que Chiquinha nasce em uma cidade do Rio de Janeiro pré-abolição, no ano de 1847.



Figura 5. Famosa foto de 1877 de Chiquinha Gonzaga aos 29 anos e ao lado a atriz branca que a interpretou na novela caracterizada.

Descrição da imagem: duas imagens em preto e branco colocadas lado a lado. A primeira é a fotografia de uma mulher sentada apoiada em uma pilha de livros, posando com uma das mãos no

rosto. Ela usa um vestido escuro com mangas, que demonstra se tratar de uma foto de época mais antiga. Seus cabelos estão presos em um penteado amarrado com um tecido. Na segunda imagem, há um close no rosto de uma atriz branca que reproduz a posição e o figurino da primeira foto. Por serem representações em preto e branco, não fica evidente a cor de pele de cada uma.

Certamente, um modo muito eficaz de produzir ativamente a *ausência* de representação negra (e da intelectualidade negra) é efetuar seu embranquecimento. Desta forma, figuras negras históricas se convertem em figuras brancas, apagando as contribuições de origem africana ou afrodiaspórica na dita história “universal”.

As personagens fictícias também estão suscetíveis a sofrerem *whitewashing*/alveijamento, como em personagens de Jorge Amado escritas como negras de pele clara e interpretadas por atrizes brancas. Isso ocorreu com Sônia Braga como a protagonista em *Gabriela*, na televisão em 1975 e no cinema em 1983, também com Betty Faria como *Tieta* em 1989 e Juliana Paes em 2012 novamente como uma *Gabriela* mais recente. Fenótipos asiáticos, árabes e indianos são representados por pessoas brancas em produções audiovisuais do mundo inteiro. Na televisão brasileira, uma mesma atriz interpretou uma personagem de origem marroquina entre 2001 e 2002 e outra de origem japonesa entre 2016 a 2017, sendo protagonista nas duas situações<sup>31</sup>. Estes fatos são reveladores de uma tentativa de apagamento da diversidade racial e étnica ao mesmo tempo que evidencia um pressuposto da raça branca e da cultura ocidental como fenômenos neutros que, assim como um coringa em um jogo de baralho, poderiam substituir qualquer outra carta sem nenhum decréscimo ou perda de nenhuma espécie.

A operação inversa, ou seja, representar como negras personagens históricos ou fictícios, mas que anteriormente fossem representados como brancos, é um exercício que causa repercussões muito diferentes. No ano de 2019, os estúdios Disney anunciaram o protagonismo de uma jovem negra em uma nova versão do filme *A Pequena Sereia*, que seria feita com atores humanos e efeitos especiais, gerando uma resposta extremamente negativa de parte do público, desde a manifestação de frustração pela quebra de uma certa expectativa até ataques abertamente racistas. Outra parte do público, no entanto, comemorou a decisão e a compreendeu como uma medida que promoveria a diversidade no campo da representação.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Trata-se da atriz Giovanna Antonelli nas novelas *O Clone* e *Sol Nascente*, respectivamente. Os trabalhos da atriz podem ser conferidos em <https://www.imdb.com/name/nm0031277/>. Acesso nov. 2023.

<sup>32</sup> Matéria da *Época Negócios*: Trailer de "A Pequena Sereia" divide a internet entre ataques racistas e celebração da representatividade. Publicada na sessão Mundo, em 14/9/2022, disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/2022/09/trailer-de-pequena-sereia-divide-internet-entre-ataques-racistas-e-celebracao-da-representatividade.html>. Acesso nov. 2023.



Causar sentimentos intensos de concordância ou discordâncias é algo que gera um debate e ao mesmo tempo é um recurso de divulgação, algo que provavelmente é levado em consideração em um mercado tão competitivo e concorrido como o do audiovisual, que movimenta muitos recursos financeiros. Na era das redes sociais, polêmicas como esta também geram engajamento, o que para os estúdios se reflete em publicidade voluntária para as indústrias culturais.

Curiosamente, outro exemplo do caminho inverso da operação de *whitewashing*/alveijamento ocorreu silenciosamente e sem maiores comoções em relação a um personagem do filme *Cidade de Deus*. Não tive sequer conhecimento de isto ter sido comentado na mídia, mas o filme era uma produção baseada em fatos reais e o personagem *Dadinho/Zé Pequeno* foi inspirado em um homem que cometeu diversos crimes e usava um apelido homônimo. Seu nome verdadeiro era José Eduardo Barreto Conceição, e seu tom de pele era consideravelmente mais claro que o de Leandro Firmino, ator escalado para viver o personagem.



Figura 6. personagens Zé Pequeno fictício e da “vida real”, respectivamente.

Descrição da Imagem: duas imagens colocadas lado a lado para comparação. A primeira, uma cena do filme *Cidade de Deus*, onde o ator Leandro Firmino, homem negro de pele retinta, está ao centro. Ele tem cabelos crespos, um bigode e veste uma camiseta sem mangas na cor marrom. Em seu pescoço há um cordão prateado e uma guia nas cores vermelha e preta. Atrás dele, há dois outros personagens desfocados. A segunda imagem é uma foto de tipo 3x4, do rosto de um homem negro de pele clara, também de bigode, com um semblante austero.

Na mídia audiovisual brasileira até os dias de hoje é raro ver uma pessoa negra de pele retinta e em 2002, ano de lançamento deste filme, o cenário era ainda mais embranquecido e clareado, o que levanta uma curiosidade sobre essa escolha por um homem mais escuro do que a pessoa que de fato ele estaria representando. Sendo este um personagem extremamente violento e com muitas poucas nuances subjetivas, é possível compreender, então, que o



*whitewashing*/alveamento é uma tecnologia de enquadramento que não atua só a partir do embranquecimento em si, mas maneja a representação racial conforme os interesses narrativos e mesmo mercadológicos dos agentes da produção.

### 3.2.3 A subalternização

Enquanto tecnologia de enquadramento, a ‘subalternização’ sempre é atravessada pela exploração da imagem negra, seja ela econômica, emocional ou narrativa. Um dos mais eficientes exercícios de enquadramento do corpo negro ocorre a partir da recorrente representação de pessoas negras subjugadas de algum modo ao domínio branco.

A despeito de uma vasta possibilidade de enredos em relação à representação negra, o apreço pela escravização enquanto temática persiste na cultura brasileira, sendo consideravelmente raras as produções sobre a resistência negra na história. Quantas obras você lembra em que pessoas negras foram representadas como escravizadas? E quais obras retratam, por exemplo, a formação dos quilombos?

No município de Vassouras, a Fazenda Santa Eufrásia, construída em torno de 1830 e tombada pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), oferecia uma visita peculiar aos turistas, na qual simulava, em pleno ano de 2016, um retorno ao período escravocrata<sup>33</sup>. Até a intervenção do Ministério Público Federal em 2017, os turistas eram recebidos nesta fazenda por uma mulher branca “paramentada” de “sinhá” e podiam simular serem senhores de escravos por um dia, sendo servidos por pessoas negras caracterizadas como escravizadas.

Após a cerimônia de abertura dos jogos olímpicos no Brasil, ocorrida também no ano de 2016, foram publicados na revista *Época*, sob o título “O show de abertura da Rio 2016 mostra o melhor da cultura brasileira”, os seguintes trechos: “Sem clichês, mas com fortes elementos representando nossa cultura – como a chegada dos colonizadores em suas caravelas, seguidos pelos escravos negros” e também “No grande palco do gramado, a história do Brasil foi contada com os índios, os portugueses, os negros escravos, os imigrantes e a mestiçagem cultural do país.”<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Matéria de Cecília Oliveira, Turistas podem ser escravocratas por um dia em fazenda “sem racismo”, publicada em 06 dez 2016. Disponível em <https://www.intercept.com.br/2016/12/06/turistas-podem-ser-escravocratas-por-um-dia-em-fazenda-sem-racismo/> Acesso em nov. 2023.

<sup>34</sup> Os dois trechos foram retirados da reportagem “O show de abertura da Rio 2016 mostra o melhor da cultura brasileira - Depois de sete anos de espera, cerimônia dos Jogos Olímpicos começou emocionante no Maracanã, com música, história e ecologia”, publicada em 05/08/2016 pela Redação *Época*. Disponível em

Para a revista *Época*, e talvez para os responsáveis pela cerimônia, o melhor da cultura brasileira associa diretamente as palavras “negro” e “escravo”, quase como um amálgama natural e necessário. No que tange à representação do que seria a história e a cultura brasileiras, a imagem do negro é largamente associada ao processo de escravização, fazendo questão de apagar suas contribuições culturais, técnicas e científicas na constituição do povo brasileiro.

Neste espetáculo, bailarinos caracterizados de indígenas dançavam uma coreografia simulando a construção de suas ocas e o trançado de suas cestarias. Em seguida, chegam artistas paramentados como bravos navegantes portugueses em simulações de caravelas. Após uma representação do encontro conflituoso entre os dois povos, chegam eles, os “negros escravos”: duas fileiras de bailarinos negros, com dorsos nus e calças brancas, entram carregando madeiras e simulando movimentos do trabalho nos engenhos. Outros bailarinos caracterizados da mesma forma os seguem, caminhando lentamente com as costas curvadas e pesos nos pés, instrumentos utilizados para dificultar a locomoção dos escravizados, para evitar fugas. A movimentação se dá ao som de uma música tensa e solene, e sons de chicotes, acompanhados por uma coreografia que simulava o corpo sendo açoitado.

Depois disso, a cerimônia segue com bailarinos que representam a imigração japonesa, Santos Dumont, a bossa nova, o funk e a favela. Uma comparação que faço constantemente, buscando um referencial de dignidade e respeito em relação a atrocidades históricas, é se alguém acharia aceitável que uma cerimônia que buscasse contar a história da Alemanha simulasse trabalhos forçados ou práticas de tortura nos campos de concentração. Página infeliz da nossa história, a escravização foi rememorada nesta cerimônia através da espetacularização, sendo um dos múltiplos exemplos da fetichização da escravização pela branquitude nas representações culturais brasileiras.

Consequência direta deste processo tão reverenciado nas produções culturais hegemônicas, a subalternização econômica de pessoas negras é uma referência essencial do imaginário social brasileiro: “os integrantes das classes dominantes gozaram de vantagens do urbanismo com exploração do servilismo, sendo inúmeros os cargos criados para o usufruto desta classe; cozinheiras, faxineiras, babás, *valets* (manobristas), governantas, babás de cachorros, jardineiros e motoristas” (PIMENTA, 2015, p. 09). No campo da representação, a tecnologia de enquadramento da *subalternização* vai sendo construída a partir das relações da

dependência econômica, atrelando a imagem negra a papéis como empregadas domésticas, motoristas, seguranças, etc.

Através destes trabalhos, muitas famílias e gerações de pessoas negras conseguiram produzir o seu sustento, se contrapondo às políticas de abandono estatal estabelecidas desde o pós-abolição. A dignidade desses trabalhadores não está posta em questão e sim a escolha por retratar insistentemente o corpo negro no lugar de quem está para servir - e muitas vezes não atua em nenhum verbo além deste. A persistência em fixar a imagem negra à ideia de subalternidade é tão relevante que se tornou tema de investigação por parte de muitos intelectuais, pesquisadores e militantes. Patricia Hill Collins, por exemplo, vai descrever a figura da *mammy* como uma poderosa imagem de controle.

Essa imagem de controle é articulada desde o início do século XIX, como uma forma de ocultar as violências inculcadas na exploração do trabalho de mulheres negras escravizadas. A figura da mammy permitiu que os senhores e senhoras de escravizados controlassem a narrativa do sistema escravista significando-o a partir de um discurso paternalista em que escravizadores e escravizados constituíam relações de afeto e cuidado. A mammy é a trabalhadora doméstica, escravizada ou liberta, obediente e fiel à família branca a qual serve com amor e zelo. Frequentemente é retratada enquanto uma mulher negra gorda, de pele retinta, que não tem um companheiro e nem ao menos uma sexualidade. A mammy é solitária, não tem uma história própria, o que facilita uma série de narrativas mitificadas criadas pelos grupos dominantes. A *mammy*, sem família, sem parceiro sexual, sem afeto, tem tempo suficiente para cuidar da casa e das crianças dos brancos, em troca do afeto limitado dessas crianças (BUENO, 2020, p. 87-88).

No clássico filme *E o Vento Levou*, baseado em um romance homônimo notoriamente racista, a personagem sem nome vivida pela atriz Hattie McDaniel é chamada pela alcunha *mammy*, modo gramaticalmente errado de se falar “mamãe” em inglês. O filme é considerado um dos maiores sucessos da história do cinema, vencendo oito de treze indicações ao Oscar de 1940. Hattie McDaniel venceu o Oscar de atriz coadjuvante, em uma premiação inédita para uma mulher negra - num momento em que, dentro do regime de apartheid vigente, não era permitido a uma mulher negra sequer ocupar o edifício da cerimônia.

A atriz superou muitas barreiras no exercício de sua profissão, na qual foi reiteradamente alocada em papéis de empregada doméstica e escravizada, chegando a angariar certa desaprovação pela comunidade negra por sua colaboração na manutenção de estereótipos de submissão. Em relação à comunidade branca, tampouco foi acolhida, sendo limitada não apenas em suas possibilidades artísticas, mas também sofrendo contínuas discriminações. Excluída dos espaços frequentados pela classe artística, destinados apenas para pessoas brancas, Hattie McDaniel sofreu com as barreiras raciais até a sua morte, quando

não pôde ser enterrada em certo cemitério em Hollywood, como havia manifestado ser a sua vontade<sup>35</sup>.

No filme *E o Vento Levou*, a personagem de Hattie McDaniel não tinha nome, história ou interesses próprios, se tornando, pela popularidade angariada pela obra e pela personagem, o mais notório e conhecido exemplo do uso da imagem de controle da *mammy*. Além da representação da dedicação emocional, a *mammy* carrega, através da imagem de seu corpo, a ideia da objetificação, equiparando seu corpo a uma ferramenta de trabalho. Destituída de conexões sociais e laços afetivos, o corpo da *mammy* é representado de modo assexuado, em um movimento que, segundo Bueno, vai colocá-lo como contraponto às também estereotipadas imagens das mulheres brancas, que constituem um padrão de feminilidade e beleza. (idem, p. 118). A destituição da sexualidade na imagem da *mammy* vai também operar a “anulação da esfera de ameaça que os corpos negros representam, a qual é ironicamente criada pelos próprios brancos” (ibidem, p. 91).

---

<sup>35</sup> Da matéria “**Hattie McDaniel: a cruel história de uma atriz que ganhou um Oscar e desafiou a sociedade**”, publicada pelo El País em 15 de dezembro de 2019: “No testamento, ela pediu duas coisas: ser enterrada no cemitério Hollywood Forever e que seu Oscar fosse entregue à Universidade Howard. Após sua morte, recebeu a enésima bofetada: o cemitério não aceitava negros, por mais famosos que fossem.” Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/13/cultura/1576235728\\_595044.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/13/cultura/1576235728_595044.html) Acesso em nov. 2023.



Figura 7. Cena do filme *E o Vento Levou*, de 1939.

Descrição da imagem: à esquerda, a personagem Scarlett O'Hara, uma mulher branca e magra de vestido e espartilho em um tom bege bem claro segura com as duas mãos algo que parece uma pilastra. Seus cabelos pretos estão arrumados em um penteado com grampos que não estão visíveis e seus cachos caem um pouco abaixo de seus ombros. Ela tem um semblante sério e olha para trás, onde está, à direita da imagem, a personagem *Mammy*, uma mulher negra, de pele bem escura, amarrando os cadarços do espartilho. *Mammy* é uma mulher gorda, seu tamanho é por volta de duas vezes maior do que a mulher na qual ela está vestindo o espartilho. *Mammy* veste uma blusa preta de mangas compridas, com detalhes brancos na gola e na altura dos punhos, e uma saia branca longa, embora a figura só revele a partir da metade dos quadris das duas mulheres, no que parece um uniforme. Seus cabelos não estão à mostra, pois ela mantém um lenço branco enrolado na cabeça, formando um turbante bem simples. Seu rosto é redondo e seus olhos estão direcionados à mulher à sua frente, compondo uma expressão bastante austera.

No Brasil, *O Sítio do Pica Pau Amarelo*, série de livros criada pelo autor Monteiro Lobato entre os anos de 1920 e 1947, veiculava ideias igualmente racistas. Direcionada ao público infantil, a obra inspirou gibis, desenhos, séries e até canções<sup>36</sup>, além de ser trabalhada didaticamente nas escolas, muitas vezes sem qualquer debate crítico às representações raciais

<sup>36</sup> Trecho da música “Tia Nastácia”, de Dorival Caymmi: “Na hora que o Sol se esconde / E o sono chega / O sinhozinho vai procurar / A velha de colo quente / Que conta quadras / Que conta estoria para ninar / Tia Nastácia que conta história / Tia Nastácia sabe agradar / Tia Nastácia que quando nina / Acaba por cochilar / Tia Nastácia vai murmurando / Estoria para ninar”



ali expressas. Teve quatro adaptações para a televisão brasileira, tendo a primeira ocorrido de 1952 a 1964, o que significa que o Sítio do Pica Pau Amarelo foi uma das obras que inauguraram a televisão brasileira, se mantendo mesmo após o fim da TV Tupi, onde foi exibido pela primeira vez. A partir de então, foi reexibido e readaptado em vários canais continuamente, tendo sua versão mais recente entre 2001 e 2007.



Figura 8. Cena do seriado Sítio do Pica-Pau Amarelo, exibido de 1977 a 1986.

Descrição da imagem: Em uma cozinha, com canecas penduradas em fileira atrás, está do lado esquerdo, Dona Benta: uma senhora branca de cabelos grisalhos amarrados em coque, usando óculos de armação redonda e uma blusa marrom de botões com gola alta até o pescoço, embaixo de um vestido verde estampado. Ela está com a mão esquerda sobre o ombro direito de Tia Nastácia, mulher negra de pele retinta que veste uma roupa quadriculada sob um avental. Seus cabelos estão sob um lenço amarrado em sua cabeça. As duas estão se olhando e sorrindo, em uma expressão de afeto e cumplicidade.

O Sítio do Pica Pau Amarelo, portanto, faz parte do imaginário brasileiro há muitas gerações e, com ele, o equivalente brasileiro à figura da *mammy*: a carismática Tia Nastácia, personagem representada reiteradamente de avental e lenço na cabeça, contando histórias e fazendo quitutes, envolta em ternura e subserviência.

*A mammy de E o vento levou*, a tia Jemmina das caixas de massa de panqueca norte-americanas e a tia Anastácia de *O Sítio do Pica Pau Amarelo* são irmãs de nações diferentes, mas que foram imaginadas pelos mesmos senhores que precisavam manter acesas suas fantasias mais românticas a respeito do período de desumanização e violência caracterizado pela escravização de negros e negras (BUENO, 2020, p. 117).

Apontando ressonâncias da escravização no que chama de *neurose cultural brasileira*, Lélia Gonzalez vai apresentar as noções de mulata, doméstica e mãe preta como os lugares

nos quais se espera que a mulher negra se situe na sociedade brasileira, conforme elabora em seu emblemático artigo “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira”. A Mãe Preta, herança escravocrata da função da ama-de-leite, é atualizada na figura das adoráveis babás que cumprem uma função afetiva no cuidado das novas gerações brancas enquanto não podem cuidar de seus próprios filhos<sup>37</sup>. Na ‘subalternização’ econômica e emocional, personagens negros não tem nenhum tipo de vida própria, existindo apenas para servir personagens brancos.

Se o mundo Zona Sul [região elitizada do Rio de Janeiro] foi enfatizado e glamourizado nas telenovelas, a vivência dos negros na sociedade brasileira também foi idealizada. A experiência da população negra brasileira foi apresentada sob o enfoque dos valores e crenças típicas da classe média Zona Sul [...], nos papéis de empregados fiéis e anjos da guarda dos protagonistas e personagens mais relevantes do horário nobre. (ARAÚJO, 2004, p. 229).

Empregados fiéis e anjos da guarda sintetizam o entrelaçamento entre a subalternização econômica e afetiva, que podemos constatar em representações como empregadas confidentes, motoristas depositários dos segredos de seus patrões e jagunços e capangas que, leal e silenciosamente, fazem o trabalho sujo de mandantes endinheirados.

Mais exclusivamente na esfera emocional, há ainda o estereótipo da melhor amiga negra da protagonista branca, além de uma série de personagens negros misteriosos, cuja vida privada é desconhecida do público (e que às vezes sequer foi elaborada pelos roteiristas), mas estão sempre prontos a aconselhar e acolher pessoas brancas. Dentro desta tecnologia de enquadramento, esta relação se dá unilateralmente, sem que as personagens brancas demonstrem reciprocidade no suporte recebido por seus apoiadores negros, constituindo uma certa exploração afetiva e emocional dos sujeitos negros representados.



<sup>37</sup> A cineasta e pesquisadora Milena Manfredini está realizando em seu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades - PPCULT/UFF uma investigação sobre a temática das babás e a questão racial em sua associação com o processo escravocrata. Pude escutar Milena falando sobre sua pesquisa no curso de Comunicação e Subjetividades, na graduação em Estudos de Mídia na UFF em 2023, em que ela foi uma das docentes.



Figura 9. Exemplos de melhores amigas negras da protagonista branca: acima, cenas das novelas “A Força do Querer” (2017) e “Vai na Fé” (2023), respectivamente; abaixo, cena do filme “As Patricinhas de Beverly Hills” (EUA, 1995).

Descrição da imagem: três cenas constituídas por uma mulher branca à esquerda e uma mulher negra à direita. Na primeira, ambas estão na praia e a mulher branca está trajada como uma sereia, enquanto a mulher negra a auxilia em sua produção. Na segunda, as duas estão sentadas em uma mesa olhando para um celular e sorrindo: a mulher branca à frente, a mulher negra atrás. Na terceira e última, ambas estão observando algo fora da cena, com a mulher branca à frente com uma expressão de incômodo e a mulher negra atrás com uma expressão de espanto.

Na subalternização narrativa, finalmente, a imagem negra é enquadrada em papéis secundários das tramas, no lugar de coadjuvante e na função de escada. São majoritariamente personagens cujas histórias pessoais não são desenvolvidas e nem têm relevância. Oriunda principalmente das esquetes humorísticas, a função da escada é cumprida por aquela personagem que “monta a cena” para que o protagonista entre com a piada ou o desfecho. O termo é autoexplicativo: um instrumento para permitir que o outro suba. Se na construção de enredos esta é uma função essencial, ela adquire outras nuances quando pessoas negras são restritas a estes papéis nas produções.

Vencedor nas categorias de melhor filme e roteiro do Oscar de 2019, o filme *Green Book: O Guia* gira em torno da relação das personagens Tony Vallelonga, homem branco ítalo-americano, e Don Shirley, homem negro retinto. Em síntese, Tony Vallelonga é um homem extremamente racista, que acompanhamos desde o início do filme, e, por questões financeiras, começa a trabalhar como motorista de Don Shirley, um pianista excepcional, que se propõe a fazer uma turnê atravessando o sul dos Estados Unidos do ano de 1967, em plena vigência das leis de segregação racial do país. O título do filme faz referência a um guia de



viagens para pessoas negras, indicando locais seguros dentro de um regime de *apartheid* em que o corpo negro estava exposto a muitos riscos.



Figura 10. Pôster do filme “Green Book - O Guia” em sua versão original estadunidense.

Descrição da Imagem: A imagem é o perfil de um carro azul vibrante, direcionado para o lado esquerdo. Atrás há uma paisagem desértica que se estende ao horizonte e o céu azul bem claro. À esquerda, dirigindo com uma mão no volante e o outro braço apoiado na porta do carro, está o personagem Tony Vallelonga, homem branco de camisa azul do mesmo tom do carro. Seu rosto está virado para nós, mas seus olhos estão direcionados para trás dele. À direita, no banco de trás, o personagem Don Shirley está de braços abertos, encostados na porta e no banco do carro, com um casaco na cor vinho. Ele nos olha diretamente, com um semblante inexpressivo. À frente de tudo, há dizeres em branco “inspired by a true friendship”, em tradução livre “inspirado numa amizade verdadeira”, e abaixo em destaque, “GREEN BOOK”, o título original do filme.

A trama é um *road movie*<sup>38</sup> que pretende abordar a transformação do protagonista racista a partir de sua relação com o personagem negro. No entanto, aos olhos dos espectadores, esta relação carrega uma evidente assimetria, já que captamos inúmeras informações sobre o protagonista branco que estamos acompanhando desde o início do filme e absolutamente nada sabemos da vida pessoal do misterioso e austero Don Shirley. Trata-se de um personagem solitário e inexpressivo, do qual sabemos apenas sobre sua erudição e discrição. Apesar de o filme apresentar muitas questões problemáticas, gostaria de me concentrar aqui neste o uso de personagens negras como artifício para abordar as transformações subjetivas de personagens brancas. Na tecnologia de enquadramento da

<sup>38</sup> Expressão utilizada para filmes que retratam viagens e, portanto, se passam na estrada. Neste gênero, é comum que as narrativas abordem a transformação vivida pelas personagens em decorrência dos acontecimentos ocorridos nesta experiência.

‘subalternização’, personagens negros são escritos em função do desenvolvimento de personagens brancas, existindo como alicerces para sustentá-las narrativamente. Em relação à subalternização narrativa, esta concepção nos informa a quem a narrativa destina sua atenção: quais personagens podem se desenvolver e quais apenas colaboram para que esse desenvolvimento ocorra.

## **Grande coadjuvante, Gésio Amadeu sai de cena aos 73 anos vítima do Covid-19**

Publicado por Bruno Cavalcanti 5 de agosto de 2020



Figura 11. Manchete declarando o falecimento do ator Gésio Amadeu.<sup>39</sup>

Descrição da Imagem: Manchete de jornal escrita em letras vermelhas: “Grande coadjuvante, Gésio Amadeu sai de cena aos 73 anos vítima do Covid-19”. Abaixo, em letras menores, na cor preta “Publicado por Bruno Cavalcanti”, seguido da data “5 de agosto de 2020”. Abaixo do texto, uma foto do ator negro Gésio Amadeu sorrindo.

Na ocasião do falecimento do ator negro Gésio Amadeu, uma homenagem me chamou a atenção pois, de todas as possíveis qualificações que poderiam ser creditadas ao artista, foi escolhido o termo “coadjuvante”. É claro que o coadjuvante é crucial para a narrativa e sua função exige habilidade cênica da parte dos artistas que os interpretam, mas a falta de oportunidades de papéis de protagonismo e destaque para personagens negros tem efeitos que vão enquadrando o corpo negro no lugar do ‘preterimento’. Além disso, a opção por papéis principais ou secundários talvez devesse se dar mais pelo interesse de atuação dos profissionais e por seus desempenhos nos testes do que por características fenotípicas.

<sup>39</sup> Notícia publicada pelo Observatório do Teatro, vinculado ao portal UOL. Disponível em: <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/grande-coadjuvante-gesio-amadeu-sai-de-cena-aos-73-anos-vitima-do-covid-19> Último acesso em nov. 2023.

Além de Gésio Amadeu, nos despedimos de grandes atores negros da dramaturgia televisiva brasileira no período de produção desta pesquisa, como Chica Xavier, Milton Gonçalves e Léa Garcia - estrelas que brilharam na televisão brasileira e foram referência para suas gerações e as posteriores. A televisão brasileira, no entanto, foi historicamente muito pouco generosa com seus talentos negros, não apenas pela escassez de papéis e oportunidades de trabalho, mas também pelo uso destes atores para a produção e reafirmação de estereótipos deletérios.

A atriz francesa Aïssa Maïga reuniu depoimentos de atrizes negras e mestiças no livro-manifesto *Noire n'est pas mon métier*<sup>40</sup>, abordando suas experiências profissionais e os estereótipos da mulher negra aos quais eram reiteradamente submetidas, principalmente no cinema francês. As atrizes chegaram a fazer uma manifestação com punhos cerrados e mãos levantadas na cerimônia do Festival de Cannes de 2018 e, anos antes, em um discurso emblemático ao vencer o Emmy de Melhor Atriz em Série Dramática em 2015, a atriz e produtora estadunidense Viola Davis também declarou que “a única coisa que separa as mulheres negras de qualquer outra pessoa é a oportunidade. Você não pode ganhar um Emmy por papéis que simplesmente não existem.”<sup>41</sup>.

Ao lado da ‘ausência’, então, a tecnologia de enquadramento da ‘subalternização’ busca constantemente vincular a imagem negra, quando presente, a um lugar de submissão à branquitude, destituída de suas complexidades e achatada na condição de servidão. Este não é um fenômeno exclusivamente brasileiro, mas dentro do mito da democracia racial que busca apaziguar as tensões raciais na sociedade brasileira, a sub-representação e subalternização ocupam um papel chave no exercício de enquadramento do corpo negro em um lugar de inferioridade.

### 3.2.4. O cenário

A representação do corpo negro como ‘cenário’ é uma tecnologia de enquadramento em que pessoas negras em cena são reduzidas a elementos cênicos, visando narrar algo sobre o lugar em que se passa a narrativa. No ano de 2012, a TV Globo transmitiu *Avenida Brasil*, telenovela que até hoje é a mais exportada da emissora, vendida para 140 países ao redor do

---

<sup>40</sup> Em tradução livre, “Negra não é minha profissão”. Reportagem disponível em [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/05/04/noire-n-est-pas-mon-metier-des-actrices-denoncent-un-racisme-latent-du-cinema-francais\\_5294572\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/05/04/noire-n-est-pas-mon-metier-des-actrices-denoncent-un-racisme-latent-du-cinema-francais_5294572_3476.html). Acesso em nov. 2023.

<sup>41</sup> Disponível em <https://mulhernocinema.com/noticias/veja-o-discurso-de-viola-davis-no-emmy-2015/>. Acesso em nov. de 2023.

mundo. A obra foi um sucesso absoluto de público e de crítica, ao ponto de deixar ruas desertas na ocasião da exibição de seu último capítulo.<sup>42</sup> Com atuações impecáveis, qualidade fotográfica e direção primorosa, fez história na televisão brasileira, num momento em que a Rede Globo voltava suas apostas para temáticas mais populares, explorando o cotidiano da classe C.

O próprio nome da novela remete a uma avenida na cidade do Rio de Janeiro que liga a região portuária da cidade, mais central, a suas zonas mais periféricas. A representação do subúrbio carioca não era um elemento inédito nas novelas da emissora, mas nesta obra o subúrbio deixou de ser uma geografia coadjuvante de tramas paralelas onde se desenvolviam os núcleos cômicos e passa a ter protagonismo, sendo o lugar de origem da maior parte dos personagens principais e sendo ele mesmo, na figura do bairro fictício do ‘Divino’, um personagem central na narrativa.

Contrariando a identidade racial da população suburbana carioca, no entanto, todos os personagens do núcleo central desta produção são brancos, mesmo tendo origens periféricas.

Os estereótipos coloniais do negro na telenovela Avenida Brasil construíram as personagens negras, estiveram presentes em diversas falas, imagens e foram usados como recurso para contextualizar ações e relações pessoais. Esses estereótipos foram apresentados ainda, como um recurso narrativo para denotar, tanto o “ambiente popular” do fictício bairro suburbano Divino, quanto os territórios de exclusão social como a favela e o “lixão” (D’ALMEIDA, 2015, p. 246).

Com o objetivo de construir esta caracterização do bairro cenográfico como um ambiente popular da cidade do Rio de Janeiro, são ostentadas personagens negras de menor relevância na trama e figurantes negros que têm por objetivo compor este ‘cenário’. É válido lembrar que, no audiovisual, a figuração é um recurso para compor cenas e gerar credibilidade para a narrativa e figurantes não têm nenhum tipo de fala, no máximo simulando conversas sem ruído. Também não têm nome e não são considerados exatamente personagens, não precisam sequer ser atores.

Nesta tecnologia de enquadramento, a ‘subalternização narrativa’ atinge seu ápice, já que os personagens negros são reduzidos a meros adornos para compor a ambientação de lugares populares, pobres ou mesmo perigosos, produzindo uma ideia de exotismo. Um exemplo interessante ocorre na abertura da telenovela *Segundo Sol*, aquela mesma que se

---

<sup>42</sup> NOVELA PAROU O PAÍS Há dez anos, final de Avenida Brasil deixou ruas desertas e comprovou fenômeno. Matéria de Débora Lima para o “Notícias da TV” do UOL, publicada em 19/10/2022. Disponível em <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/ha-dez-anos-final-de-avenida-brasil-deixou-ruas-desertas-e-com-provrou-fenomeno-89586> Acesso nov. 2023.



passava da Bahia e pela qual a Rede Globo foi notificada pelo Ministério Público do Trabalho devido à ausência de atores negros.



Figura 12. Frames da abertura da telenovela Segundo Sol.

Descrição da imagem: Composição de quatro imagens de pessoas negras: um senhor de barba grisalha, uma mulher de tranças negras bem longas, um rapaz com cabelo crespo no estilo *black power* na cor preta e uma segunda mulher que não vemos os cabelos. Os quatro estão com roupas coloridas, estampadas ou vibrantes, e nenhum deles tem seu rosto completamente enquadrado, aparecendo apenas o sorriso dos dois homens. Das mulheres, não se vê a cabeça, apenas do pescoço para baixo.

Na vinheta de abertura desta produção, pessoas negras de idades e fenótipos diferentes aparecem sorrindo e dançando em diversos cenários coloridos e vibrantes. Não há uma preocupação de mostrar seus rostos, mas em alguns takes os vemos sorrindo, principalmente os homens. Estas pessoas caminham na rua, instalam um sistema de som feito de megafones, fazem artes, carregam um cenário, brincam de balanço, sobem escadas coloridas, olham pela janela ou pela laje e dançam. Ao contrário do que ocorre na novela, a maior parte das pessoas é negra, artifício usado para compor uma ambientação para a novela, onde personagens brancos terão rosto, trajetória e voz, além de constituírem uma oportunidade de trabalho e visibilidade na mídia para um elenco de atores brancos. As representações da cidade de Salvador, seu povo e sua cultura negras são apenas chamariz e pano de fundo para que uma história sobre pessoas brancas seja conduzida.

O ‘cenário’ como tecnologia de enquadramento tem como propósito retratar o exótico através da figura do negro sem precisar considerar sua subjetividade e agência.

Os retratos feitos por fotógrafos do porte de Christiano Jr., principalmente os incluídos numa "variada collecção e tipos de pretos", eram produzidos, como mostra Pereira, sem ameaçar a ordem social branca, porque, transformados em objeto de pura contemplação, apresentavam ao olhar do espectador o que ele queria ver como estereótipo do africano. Os trajes e as escarificações, longe de identificarem os negros como pertencentes às suas tradições, reconfiguram os índices de um exotismo desejado e consumido. Como acentua Pereira, as cartes são apresentadas ao público como testemunho do que os negros eram, isto é, objetos da paisagem e objetos de observação para o olhar curioso do espectador (PEREIRA e GOMES, 2001, p. 23).

Este mecanismo, então, confere e oferece à branquitude o exotismo da imagem do negro, sem o risco da desordem e da ameaça à estrutura racista, na medida em que também subtrai sua agência. O fotógrafo açoriano Christiano Júnior retratava, em meados do século XIX, pessoas negras escravizadas nas mais diversas poses em um formato nomeado como *cartes de visite*.

Essa retomada do exótico atualiza certamente muitos dos elementos que podem ser observados nas obras de fotógrafos que focalizaram, no período escravocrata, as atividades desenvolvidas pelos escravos, no Brasil. A preocupação com a composição de cenas da vida brasileira em que o negro aparece como peça, como utensílio, como objeto de propriedade de seu dono, mostra a interferência do fotógrafo que funciona como um arranjador de cenas, como um cenógrafo que não desfigura a ordem social, antes mostra-se inteiramente a ela integrado (*idem*).

Reminiscências desta operação colonial podem ser encontradas até a atualidade, nas representações contemporâneas da periferia e “em todos os casos em que o negro é exibido por imagens-símbolo de uma diferença exótica ou transformado em objeto de um discurso que o desconsidera enquanto cidadão” (*ibidem*, p. 25). Esta tecnologia de enquadramento favorece a manutenção de discursos conciliatórios, bem como o mito da democracia racial, já que apresenta a imagem do negro, sim, mas suficientemente objetificado para preservar a centralidade da branquitude na condução das narrativas.

### **3.2.5. O protagonismo “de conveniência”**

O ‘protagonismo de conveniência’ configura uma tecnologia de enquadramento mais sofisticada, já que coloca personagens negras em papéis importantes, ou mesmo principais, enquanto no decorrer da trama são enfatizadas e desenvolvidas as trajetórias das personagens brancas, ainda que sejam secundários ou coadjuvantes. É frequente também que haja um apagamento das questões raciais vividas pelas personagens, embora isso nem sempre ocorra. Este é um recurso mais complexo, já que a imagem do corpo negro não apenas está presente, mas ocupa um lugar aparentemente central na narrativa.

Um exemplo notório desta situação ocorreu na TV Globo entre 2009 e 2010, na novela *Viver a Vida*, exibida pela Rede Globo. Neste momento, o autor Manoel Carlos já era consagrado por seus enredos baseados em tramas familiares da classe média alta e por suas protagonistas nomeadas como ‘Helena’, em homenagem à figura mitológica que teria dado origem à guerra de Tróia. Suas obras costumavam ser sucessos de audiência e suas novelas ocupavam o chamado horário nobre<sup>43</sup>, o mais prestigiado dentro da programação.

Anunciando um marco histórico na televisão brasileira, a novela *Viver a Vida* apresentaria a primeira ‘Helena’ negra da trajetória de Manoel Carlos, vivida pela atriz Taís Araújo, mas o que começou com uma boa audiência e a promessa de uma protagonista negra no horário nobre foi tomando outros contornos. A trama da protagonista foi sendo curiosamente ofuscada pelo que a princípio seriam tramas paralelas. No site da própria rede Globo, a trama da novela é descrita da seguinte maneira:

A trama central mostra a história de Helena (Taís Araújo), top model de renome internacional que, no auge da carreira, por volta dos 30 anos, decide largar a profissão para se casar com o sedutor Marcos (José Mayer), empresário do ramo hoteleiro, por quem se apaixona perdidamente. Ele é 20 anos mais velho, recém-divorciado da ex-modelo Teresa (Lília Cabral) e pai das jovens Luciana (Alinne Moraes), Isabel (Adriana Birolli) e Mia (Paloma Bernardi) – esta última, filha adotiva. Ao longo da trama, Luciana, jovem mimada que nunca precisou batalhar por nada na vida, transforma-se em símbolo da luta pela superação após sofrer um acidente e ficar tetraplégica. A partir do grave acidente, o público acompanha a lenta recuperação de Luciana e sua luta para não esmorecer. Sempre acompanhada pela enfermeira Laura (Arieta Corrêa) e pela fisioterapeuta Larissa (Patrícia Carvalho Oliveira). A tragédia muda sua visão do mundo e a faz repensar sua vida, fazendo-a, inclusive, romper o namoro com o arquiteto Jorge (Mateus Solano), com quem havia feito planos de casamento antes da tragédia.<sup>44</sup>

Assim como o texto que descreve seu enredo, a novela esqueceu a protagonista, focando todas as suas atenções nas personagens ‘Tereza’ e ‘Luciana’, vividas por atrizes brancas. Pipocaram críticas à atuação de Taís Araújo, bem como reportagens e textos se perguntando quem seria a verdadeira ‘Helena’ daquela novela, se a personagem de Araújo ou se Lília Cabral, atriz que fazia o papel de ‘Tereza’ e chegou a ser indicada ao prêmio internacional de televisão Emmy Awards de 2010<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> O horário nobre, dentro da grade de programação das emissoras de televisão, é o mais importante, onde são exibidos os programas mais importantes e os anúncios são mais valorizados, angariando mais lucro para a empresa. Este horário costuma ser noturno, quando se considera que a maior parte do público já voltou de seus trabalhos para suas casas e mais pessoas estarão disponíveis para assistir televisão. Atualmente, após a popularização dos serviços de streaming, a televisão perdeu um pouco da centralidade que ocupava então naqueles anos de 2009-10.

<sup>44</sup> O texto foi retirado do site *Memória Globo*, mantido pela emissora com informações sobre as novelas e programas que compuseram sua história. Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/viver-a-vida/noticia/viver-a-vida.ghtml>.

<sup>45</sup> Reportagem publicada em 04/10/2010, pelo G1, na coluna POP & ARTE. Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/10/lilia-cabral-e-indicada-ao-emmy-internacional-de-melhor-atriz.html>. Acesso em nov. 2023.

Esta indicação foi para a categoria de melhor atriz, a mesma que premiaria Viola Davis cinco anos depois, que lembraria em seu discurso que “Você não pode ganhar um Emmy por papéis que simplesmente não existem.” No ‘protagonismo de conveniência’, estes papéis existem, mas não são desenvolvidos. Essa tecnologia de enquadramento busca burlar as críticas feitas em decorrência da ausência de personagens negros, mas, sem alterar as estruturas narrativas que conferem centralidade às pessoas brancas, estes personagens acabam destoantes dentro da trama, esvaziados, como se tivessem sido “jogados” ali. O ‘protagonismo de conveniência’ é um lugar de grande conforto para o racismo à brasileira, porque ele parece incluyente, mexendo pouco ou quase nada na estrutura: são personagens muitas vezes pintados de preto, que não trazem questões que realmente constituam as identidades afro-diaspóricas.

Isso muitas vezes vai acontecer pelo fato de serem pessoas brancas a escrever o texto dessas personagens negras, sem passar por uma pesquisa que os permita de fato compreender as questões destes personagens e lhes conferir complexidade subjetiva. A primeira (e, até o presente momento, única) ‘Helena’ negra da carreira de Manoel Carlos foi completamente ofuscada pelas personagens brancas que o autor sempre escreveu. Algumas críticas descreveram as ‘Helenas’ como mulheres fortes, que têm filhas problemáticas que passam por situações difíceis que vão culminar em transformações subjetivas destas personagens - algo que passou longe da personagem pseudo-protagonista, mas descrevia perfeitamente a personagem ‘Tereza’.

Recentemente, entre 2022 e 2023, foi ao ar, também no horário nobre, uma novela chamada *Travessia*, escrita pela autora Glória Perez, que foi muito comentada pelo público por ser a estreia da jovem branca de 21 anos, Jade Picon. Empresária e oriunda de uma família abastada, a jovem estava em evidência logo depois de participar de uma edição do reality show Big Brother 22 e, apesar de não ter experiência, foi selecionada para o papel da antagonista ‘Chiara’.

A novela foi um fracasso de crítica e audiência e, apesar de ter sido protagonizada pela atriz negra Lucy Alves, no papel de *Brisa*, a obra foi amplamente referenciada pela mídia e público como “a novela de Jade Picon”. A atuação da estreante não foi das melhores, provocando muitas críticas e, ainda assim, não deixou de ser o centro das atenções. Ainda que esta possa ter sido uma estratégia para gerar engajamento e publicidade para a obra, recai no ‘protagonismo de conveniência’, onde a protagonista negra perde o lugar de centralidade narrativa para personagens brancos.





Figura 13. Pôster digital da novela Travessia.

Descrição da imagem: Com o mar e o horizonte ao fundo, quatro personagens estão posicionados em uma montagem: Acima à esquerda, está Brisa, mulher de pele negra clara e cabelos longos castanhos, abaixo dos seios, olhando para a frente, encarando o observador. À sua frente, estão três personagens brancos: Chiara, mulher branca de cabelos castanho-escuros na altura dos ombros, olhando para a direita, Ari e Oto, dois homens brancos de cabelos curtos e barba, olhando para a esquerda. Centralizado abaixo, aparece o título “Travessia”, numa cor bem clara que se destaca.

Ao contrário de *Travessia*, a novela *Vai na Fé* foi um fenômeno aclamado pela crítica e pelo público neste ano de 2023, além de um marco histórico na televisão brasileira por trazer não apenas os protagonistas, mas um elenco majoritariamente formado por pessoas negras. A trama das 19h conquistou o maior faturamento para a emissora no horário desde 2012, se consagrando também como um sucesso comercial. Escrita por Rosane Svartman, a novela contou com uma vasta e diversificada equipe de roteiristas, em um projeto que incluiu composições musicais próprias e muitos capítulos em que os personagens cantavam músicas já consagradas.

Em seu primeiro papel como protagonista, o ator Samuel de Assis descreve: “É uma novela especial, um elenco imenso de atores pretos. Quase 70% do elenco é preto e não é uma

novela de escravos. Isso já é um marco. Atores pretos em lugares não marginalizados. São personagens bem sucedidos, trabalhadores e tipicamente brasileiros”.<sup>46</sup>

Em *Vai na Fé* foi também a primeira vez que assisti uma mulher negra de pele retinta se destacar em um papel que não era de subserviência (embora coadjuvante): a personagem ‘Kate Cristina’, vivida pela atriz Clara Moneke. Ainda assim, o protagonismo negro é esvaziado ao longo do desenvolvimento do enredo e os personagens principais se tornam “monótonos”, perdendo lugar e relevância na narrativa.

A novela se difere muito de outras narrativas com ‘protagonismo de conveniência’, já que é escrita por uma equipe de roteiro racialmente diversificada, apresenta grande parte do elenco negro e os tensionamentos raciais também foram abertamente abordados. Apesar disso, a partir da metade do andamento da trama, os personagens principais negros não tinham mais nenhum desenvolvimento relevante e, mesmo sendo apenas 30% do elenco, grande parte do tempo de tela foi utilizado por personagens brancos, com destaque especial para a antagonista Lumiar e o vilão Theo.

Este fenômeno talvez possa ser explicado por uma maior facilidade do público em criar vínculos positivos com personagens brancos, aliada à necessidade de personagens negros precisarem ser incensuráveis para obter a mesma aceitação. E como a falha e o conflito são elementos essenciais para uma boa narrativa, personagens negros imaculados também se tornam demasiadamente estáticos para prenderem as atenções. Talvez por essa razão, a novela *Vai na Fé*, com todas as suas propostas de representação racial, ainda tenha incorrido no protagonismo de conveniência, já que muitas vezes o casal protagonista negro Sol e Ben não apresentava nenhum desenvolvimento relevante, enquanto a trama ia sendo realmente conduzida por personagens brancos de caráter oscilante que mais uma vez ofuscaram as atenções de protagonistas negros.

### 3.2.6. A comicidade

A ‘comicidade’ como tecnologia de enquadramento esvazia o corpo negro do status de perigo e o torna domesticável no lugar do escárnio. Em tempos de capitalismo tardio e maximização da capacidade produtiva, o humor tem o potencial de nos conduzir para o reencantamento da vida. O riso pode confrontar uma certa ideologia do negócio - da negação do ócio, de atenção permanente e foco nos objetivos-, favorecer a conexão intersubjetiva e

---

<sup>46</sup> Retirado da reportagem de Filipe Pavão, publicada pelo Splash UOL em 18/1/2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/01/18/samuel-de-assis-comemora-representatividade-em-vai-na-fe-globo.html> Último acesso 10/11/2023.

distensionar corpos enrijecidos por um mecanismo sócio-político que reduz sujeitos à sua força de trabalho. A alegria, e principalmente a alegria partilhada, manifesta no riso e na boabeira, é uma afronta a um sistema sustentado pela produção de escassez e competitividade por recursos. O humor é um fenômeno com grande potencial disruptivo, em que se permite brincar com situações instituídas e desafiar o poder. Através do humor, é possível ampliar limites sociais que, fora do contexto humorístico, são fixados. Quando o riso é produzido a partir da zombaria e ridicularização da imagem do corpo negro, no entanto, toda esta potencialidade do humor é reduzida à ferramenta a serviço da estrutura racista.

Thomas D. Rice era um comediante novaiorquino nascido no início do século XIX. Pra dar aquela inovada no seu repertório, o homem resolveu ir visitar o Sul dos EUA pra ter umas ideias, refrescar a mente e pá. Lá, ele descobriu que era um costume da galera branca comparar os seus escravos com corvos (em inglês, *crow*) e que os escravos, nas horas de descanso, costumavam cantar uma canção cuja a origem não se sabe, sobre uma figura lendária chamada Jim Crow.

Então, como qualquer ser humano “normal”, o homem simplesmente teve a genial idéia de pintar seu corpo de preto e se apresentar em casas de shows onde cantava sua adaptação da música dos escravos — a *Jump Jim Crow*.

Nessas apresentações, ele incorporava o que achava ser o “típico escravo negro”: um cara burro, vestindo trapos, fazendo trapalhadas e andando de maneira boba por aí. Isso fez um sucesso tão grande que criou todo um gênero de apresentações semelhantes — *the minstrel show* — um rolê onde se pagava pra ver diversos brancos fazendo blackface<sup>47</sup> para imitar negros em diversas situações cômicas e estereotipadas (JARDIM, 2016).

A ‘comicidade’ ocorre quando pessoas negras são representadas a partir da ridicularização. A historiadora Suzane Jardim construiu um texto para auxiliar espectadores brasileiros a reconhecermos estereótipos racistas na mídia estadunidense. Ela mesmo muito bem-humorada, apresenta esta figura que, através do gênero da comédia, se tornou tão presente no imaginário racista estadunidense que nomeou as leis que constituíam o regime de segregação racial que aquela sociedade vivenciou, popularmente chamadas de *Jim Crow laws*<sup>48</sup>.

É um clichê recorrente na cultura informal brasileira a comparação entre a realidade racial no Brasil e nos Estados Unidos, considerando geralmente que ou o racismo não existe no Brasil, sendo um fenômeno exclusivamente norte-americano, ou que o racismo que ocorre aqui seria mais brando. No livro *Racismo recreativo*, Adilson Moreira afirma que o humor também é um meio a partir do qual as pessoas podem expressar sentimentos de superioridade em relação a outras que são vistas como inferiores, que estejam em situações ridículas por causa de sua suposta inferioridade moral (MOREIRA, 2019. p. 150).

<sup>47</sup> *Blackface* é um termo utilizado para nominar situações em que atores e comediantes brancos são pintados de preto para interpretar estereótipos negros. Comumente, além da pintura facial, traços negróides como lábios e narizes volumosos são retratados de modo a parecerem grotescos.

<sup>48</sup> Em português encontramos como leis Jim Crow ou leis de Jim Crow.

Esta é uma das principais razões pelas quais a ‘comicidade’ é um recurso muito importante de manutenção da estrutura racista no Brasil. E se o exemplo do *Jim Crow* estadunidense trazido por Suzane Jardim porventura possa parecer ultrajante, porém distante da realidade brasileira, o autor enumera Tião Macalé, Mussum, Vera Verão e Adelaide como exemplos icônicos da televisão brasileira em que a imagem negra é colocada neste lugar da ridicularização, para usufruto da branquitude.



Figura 14. Tião Macalé.

Descrição da imagem: rosto de um homem negro de pele muito retinta, utilizando um chapéu e paletó, característico de funcionários mensageiros e carregadores de malas de hotéis, na cor cinza claro. Ele sorri largamente, onde é possível ver que não possui os dois dentes incisivos superiores e um dos pré molares inferiores.

Aqui mencionarei o primeiro e o último dos exemplos trazidos por Moreira, recomendando a leitura de sua obra para uma explanação mais completa. Embora eu tivesse apenas 5 anos na ocasião de seu falecimento, cheguei a ver Tião Macalé na televisão, talvez em algumas reprises, e lembro muito nitidamente do meu sentimento de aversão ao ver essa personagem sem dentes e praticamente sem falas. Na época, eu não tinha percepção suficiente para compreender seu grande talento artístico: se ele realmente tinha textos curtos, isto era compensado com um domínio total de cena, tanto corporal quanto em relação à temporalidade, elemento muito precioso na comédia.

O personagem teve uma participação muito atuante no programa de televisão humorístico *Os Trapalhões*, sucesso de popularidade e audiência por duas décadas (de 1974 na TV Tupi a 1995 na rede Globo). O programa era formado por um quarteto de humoristas,

mas a figura de Tião era tão importante que ele foi considerado por muitos como o “5º trapalhão”, em uma alcunha carinhosa, mas extraoficial. Na plataforma digital do Youtube, comentários de internautas nos vídeos de Tião Macalé apresentam um cunho saudosista, muitos se referindo aos “bons tempos do humor” e até como “humor sadio”.

Sobre o conteúdo deste humor “sadio”, em companhia de *Mussum*, o outro personagem negro do programa, Tião frequentemente fazia esquetes na mesa de bar ou em outras localidades, simulando estarem os dois alcoolizados, tendo diálogos como:

- Ih, Mussum!
- Que que foi, Tião?
- Charuto tem tempero?
- Não.
- Ih... Fumei uma linguça.

O papel de bêbado é frequente no humor, por razões óbvias, já que pessoas alcoolizadas perdem a inibição e fazem coisas engraçadas, que provavelmente não fariam em seu estado habitual. O que é digno de uma observação mais atenta é que, dentro de um elenco majoritariamente branco, estes papéis recaiam constantemente para os únicos dois personagens negros que, em algumas esquetes, também se chamam de primos. Adilson Moreira menciona a animalização da figura de Tião Macalé, tanto na caracterização de aproximar, por meio de expressões faciais, sua imagem a um símio, quanto no conteúdo das esquetes humorísticas, que frequentemente giravam em torno de compará-lo a um animal, com piadas como ser proibida a entrada de animais, mas que faziam uma exceção para Tião e também se referindo a seus amigos como “colegas de galho” (MOREIRA, 2019, p. 103).

Moreira destaca a “tentativa de reproduzir um sentimento de repugnância pela aparência do ator”, que era obtido pelo seu sorriso sem dentes e pelo escurecimento de sua pele, que já era retinta, para que o tornasse “ainda mais grotesco aos olhos dos espectadores” (idem, p. 104). Segundo o autor, o efeito cômico da representação de Tião Macalé era centrado em sua feiura. “Tião Macalé exemplifica um dos pontos característicos do imaginário social sobre os negros: a noção de que eles não são parceiros sexuais socialmente aceitáveis em função de sua raça”. Em quadros em que ele aparecia como companheiro de mulheres brancas bonitas, o efeito humorístico vinha do inusitado desta situação.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> No ano de 2017, foi produzido um remake de Os Trapalhões, com o cantor Nego do Borel, homem negro e jovem, atuando como Tião Macalé. A nova versão envolvia, além de textos, um sorriso no qual o cantor havia investido 150 mil reais para aperfeiçoar sua arcada dentária, marcando um momento de novos referenciais estéticos para atores e espectadores negros na televisão brasileira. Retirado de reportagem assinada por Naiara Andrade: Nego do Borel, aniversariante do dia, sobre viver Tião em ‘Os Trapalhões’: ‘Não me acho um bom ator’, publicado em 10/07/17 pelo jornal Extra, coluna TV e Lazer. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/nego-do-borel-aniversariante-do-dia-sobre-viver-tiao-em-os-trapalhoes-nao-me-acho-um-bom-ator-21574418.html> Acesso nov. 2023.

Já Adelaide é uma figura que considero das mais repulsivas da história da televisão brasileira, mesmo sabendo que esta é repleta de usos de *blackface* como artifício para a comédia. Ela foi apresentada entre 2012 e 2015 em um programa humorístico da TV Globo que tinha o nome de Zorra Total, transmitido aos sábados, depois da novela das 21h, em um horário bastante concorrido, com muitos anunciantes e valores elevados de publicidade, em função da alta audiência. O programa ficou no ar por 16 anos, composto por diversas esquetes de humor, dentre elas as quais figurava Adelaide, personagem originalmente do teatro, que migrou para televisão e, a despeito das muitas críticas recebidas, foi ainda perpetuado no lançamento de um DVD<sup>50</sup>.

Trata-se de um humorista branco, usando maquiagem escura para emular a pele negra retinta. Ele usa peruca mal ajambrada, descabelada, com grampos no cabelo. No rosto, usa enchimentos bem grandes para reproduzir de modo bastante caricatural um nariz negroide e uma dentadura simulando a falta dos dentes da frente. Ele completa a caracterização com roupas velhas, que não combinam, aparentando desleixo. Para mim, esta é uma figura tão ultrajante que se torna difícil assistir suas cenas e descrevê-las.

Buscando apoio mais uma vez na obra de Adilson Moreira, o autor explica que “a personagem não considerava elementos básicos de etiqueta social” (MOREIRA, 2019, p. 112). Em um metrô cenográfico, ela abordava outros passageiros, em um tom alto e com erros gramaticais, para pedir dinheiro para comprar coisas para seus vários filhos. Em alguns episódios, há menções sobre Adelaide exalar mau cheiro e, ao interpelar esses outros passageiros, ela faz observações sobre como eles aparentam e se vestem, com o objetivo de causar desconforto. As pessoas abordadas eram sempre representadas como pessoas brancas da classe média, polidas, em uma oposição direta à figura e comportamento de Adelaide.

A negritude da personagem era o fator-chave nesse processo. É claramente um humor físico, no qual o ator fazia questão de acentuar certas expressões faciais para acentuar o que era então apresentado como uma aparência horrenda. Sua cara pintada de preto e seu nariz de borracha foram elaborados para fazer as pessoas rirem por ela representar o que é sempre referido como exemplo máximo da feiura. (...) Se as pessoas brancas às quais ela pedia esmola eram referências de respeitabilidade social, Adelaide representa o que pode haver de mais desprezível na sociedade: uma mulher negra e pobre (MOREIRA, 2019, p. 112-113).

---

<sup>50</sup> A certeza da impunidade: Entre acusações de racismo, Adelaide, do ‘Zorra Total’, ganha DVD especial. Reportagem do Jornal do Brasil republicada pelo Portal Geledés em 15/11/2012. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-certeza-da-impunidade-entre-acusacoes-de-racismo-adelaide-do-zorra-total-ganha-dvd-especial/> Acesso nov. 2023.





Figura 15. A repugnante Adelaide.

Descrição da Imagem: homem com o rosto pintado de marrom, usando peruca simulando um cabelo crespo longo e despenteado, com presilhas brancas. Seu nariz é avolumado e ele utiliza uma prótese dentária que realça sua gengiva, na qual “faltam” quatro dentes superiores e parte da arcada inferior. Ele veste uma roupa preta, de manga comprida, sobreposta por uma camiseta simples de cor amarela.

A repetição da representação da negritude desdentada é uma associação direta a um estado de miséria e degradação, mas não àquelas com as quais nos compadecemos frente à tragicidade da vida e às agruras de um sistema econômico injusto, mas àquela que objetifica, desumaniza, coloca o outro na condição de menor valia. Retornando à descrição feita por Suzane Jardim dos *minstrel shows*, literalmente tomadas como a imagem do apartheid norte-americano, talvez possamos nos perguntar se a personagem Adelaide se distancia de alguma forma da figura do ‘Jim Crow’ e do que este estereótipo opera.

Em sua obra, Adilson Moreira enfatiza os efeitos destas representações, principalmente no campo jurídico, onde situações de conflitos raciais são muitas vezes justificadas a partir de uma cultura que naturaliza a ridicularização e inferiorização da pessoa negra a partir do artifício do humor e da brincadeira. “É só uma piada” ou “era só uma brincadeira” são frases recorrentemente empregadas para justificar e amparar processos de violência simbólica, sejam eles cometidos interpessoalmente ou através das mídias. Queremos e precisamos rir, mas, para isso, é preciso que o humor e a comédia não se convertam em um exercício de agressão à imagem negra, para usufruto e benefício da branquitude.

### 3.2.7. A hiperssexualização

A ‘hiperssexualização’ dos corpos negros é um tema recorrente dos estudos das relações raciais. Bastante arraigada nos imaginários das Américas, trata-se de uma tecnologia

de enquadramento que representa corpos negros como sexualmente atraentes e disponíveis, principalmente para usufruto da branquitude.

Indesejável no sentido convencional, que define a beleza e a sexualidade como atraentes apenas enquanto idealizadas e inatingíveis o corpo da mulher negra só recebe atenção quando é sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante (HOOKS, 2019, p. 136).

Em um sistema escravocrata, “a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto em que se torna possível dizer que a vida do escravo é propriedade de seu dominador” (MBEMBE, 2016, p.132). Esta tecnologia de enquadramento é uma herança direta do estatuto do corpo de homens e mulheres negras submetido à escravização - reduzido ao grau máximo da objetificação e, portanto, elemento que se pode comprar, possuir, emprestar, vender, utilizar.

O uso sexual do corpo negro atravessou o processo de escravização, tanto através da reprodução forçada para obtenção de mais mão de obra, quanto para satisfação do desejo branco. A partir do processo de ‘outrificação’, pelo qual aspectos reprimidos do sujeito e da cultura brancas são projetados no ‘outro’ negro, o desejo e satisfação sexuais são perversamente invertidos em concepções que associam homens e mulheres negros a uma sexualidade primitiva, onde “o pecado é preto como a virtude é branca” (FANON, 2008, p. 125).

O racismo colonial tem sua origem, afinal, naquilo que Fanon chamou ora de "intranquilidade sexual", ora de "ciúme racial". Se quisermos compreender psicanaliticamente a situação racial experimentada por consciências particulares, é preciso, disse Fanon, "dar uma grande importância aos fenômenos sexuais". Mais precisamente, a origem arcaica do racismo e da negrofobia, seu objeto vacilante, é o medo da alucinante potência sexual atribuída aos negros. Para a maioria dos brancos, afirmou ele, o negro representa o instinto sexual não domesticado (MBEMBE, 2018, p. 200-201).

Na esfera da representação audiovisual, este enquadramento está presente desde os primórdios do cinema, quando as primeiras produções em longa-metragem, utilizando atores brancos com *blackface*, já retratavam homens negros como um perigo sexual, principalmente para mulheres brancas. Suzane Jardim apresenta a figura do Mandingo como um estereótipo que enquadra homens negros no lugar da sexualidade selvagem:

Basicamente, os donos de escravos brancos promoviam a noção de que os homens africanos escravizados eram animais por natureza. Diziam, por exemplo, que “Nos negros, todas as paixões, emoções e ambições são quase que totalmente dominadas pelo instinto sexual” colaborando assim para noções de bestialidade e primitivismo. Essa era a definição de um Mandingo — aquele negro escravo perigoso e indomável e que deve ser contido pois tem instintos sexuais que provavelmente iriam perverter as filhas e esposas do senhor branco. [...] No que isso resultava? Sim, linchamentos aos montes. Homens negros eram mortos, enforcados e espancados por serem um risco às virginais mocinhas brancas.



Com o tempo a figura do negro sexualizado que existe pra enlouquecer a pura mocinha branca, se fixou na mídia — virou tema de filme, de quadrinho, de pornografia e tá aí firme e forte até hoje (JARDIM, 2016).

Se escravos fortes eram selecionados para o ofício de uma reprodução forçada, a inversão perversa colonial vai construir a conhecida imagem do “negão viril” e “bem dotado”, constantemente reatualizada em manifestações culturais contemporâneas. Ao fazer uma análise da telenovela *Avenida Brasil*, o pesquisador José Ricardo D’Almeida menciona:

Outra personagem coprotagonista que destacamos foi Silas um tipo “gente boa”, amigável, divertido, “boêmio”, características que compõem a sua figura malandra e que o torna um tipo ambíguo pelo caráter duvidoso. Monalisa diz para o filho que agora ela não é mais namorada de Silas, mas, sua amante. Para isso, ela se vale de termos que afirmam o duplo sentimento de desejo e repulsa: “eu não suporto aquele negão, mas ele tem (pausa) um “negócio” que deixa a mamãe alegre!” (D’ALMEIDA, 2015, p. 248-249).

Na novela *A Vida da Gente*, exibida entre 2011 e 2012 no horário das 18h da rede Globo, o jardineiro ‘Matias’, interpretado pelo ator negro Marcello Melo Jr., se torna alvo do desejo de sua patroa branca. Esta personagem, ‘Cris’, havia se casado com um homem rico e procurava se afirmar neste novo *status*. A saga se inicia em um episódio em que ‘Cris’ conversa com duas amigas e ‘Matias’ se torna objeto de interesse de uma delas, branca e loira. Por ser uma pessoa rica e bem nascida, segundo o texto da novela, se interessaria em eventualmente se envolver em aventuras sexuais com seus subordinados ou pessoas de classes menos favorecidas:

-Por acaso a sua amiga está dando em cima do *meu* jardineiro?  
-Isso é mais comum do que você imagina. Gente sofisticada tem sempre uma queda por pessoas, digamos assim, mais rústicas. E a minha amiga adora homens do povo: sem complicação, cuca fresca... Ela disse que na hora H, eles performam melhor.<sup>51</sup>

A partir daí, ‘Cris’ passa a se interessar sexualmente pelo jardineiro, instigando seu marido a demitir seu atual motorista e colocar ‘Matias’ nessa nova função. Ao ser convocado para o novo cargo, o antigo jardineiro hesita, preocupado com o horário para se dedicar a seus estudos, no que é pressionado pelo patrão: “uma coisa fique clara, uma recusa seria considerada ofensa”.

A relação de poder é constantemente anunciada. ‘Matias’ sempre se reporta aos padrões como senhor e senhora, especificamente se dirigindo à patroa como ‘Dona Cris’. Coagido a se tornar motorista, ele passa a ter como função estar sempre a seguindo, mantendo uma respeitosa distância, mas permanentemente a postos. ‘Cris’ passa a assediá-lo, criando situações sensuais e controlando o tempo do funcionário. ‘Matias’ é um bom moço, está noivo da babá, não constitui uma performance de ganhão, mas está enquadrado na

<sup>51</sup> Cena do capítulo 72 da novela, entre 10:44 e 11:18. Encontrada na plataforma Globoplay: <https://globoplay.globo.com/v/1735677/?s=0s> acesso em nov. 2023.

‘hiperssexualização’ na medida em que sua sexualidade é considerada como algo à disposição de sua patroa.

Fora dos programas de jornalismo policial, o homem negro é bem pouco visto na televisão brasileira e extremamente sub-representado nas telenovelas. Pense em homens negros que sejam atores de novela e você perceberá uma dificuldade muito maior do que pensar em atores e atrizes brancas ou mesmo atrizes negras. Por esta razão, ainda que a figura do “negão viril” esteja arraigada no imaginário cultural brasileiro, não é tão presente na teledramaturgia, muito em decorrência da ‘ausência’ da representação de homens negros, que não estão presentes nem mesmo em algumas novelas do horário das 19h reconhecidas pela exposição de homens descamisados em tons cômicos.

Na estrutura que organiza as hierarquias sociais brasileiras, a mulher negra, por sua vez, ocupa um papel muito importante na manutenção do mito da democracia racial, e talvez por isso seja uma imagem mais presente. Abdias Nascimento cita, em seu livro *O Genocídio do Negro Brasileiro*, o manifesto das Mulheres Negras, apresentado ao Congresso das Mulheres Brasileiras realizado na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, em 2 de Julho de 1975:

As mulheres negras brasileiras receberam uma herança cruel: ser o objeto de prazer dos colonizadores. O fruto deste covarde cruzamento de sangue é o que agora é aclamado e proclamado como 'o único produto nacional que merece ser exportado: a mulata brasileira.' Mas se a qualidade do 'produto' é dita ser alta, o tratamento que ela recebe é extremamente degradante, sujo e desrespeitoso [...] O mito da "democracia racial" enfatiza a popularidade da mulata como "prova" de abertura e saúde das relações raciais no Brasil. No entanto, [...] há o reconhecimento geral do povo de que a raça negra foi prostituída, e substituída de baixo preço (NASCIMENTO, 1978, p. 61-62).

Da exploração sexual da mulher negra advém a celebrada miscigenação que sustentará a ideia de que o convívio entre as raças se daria de modo respeitoso no Brasil. O estupro de mulheres indígenas e negras se converte em uma ideia de harmonia devido novamente à inversão perversa que constitui a ‘outrificação’. A intelectual Winnie Bueno retoma a concepção de imagens de controle de Patricia Hill Collins e vai citar alguns exemplos de imagens a serviço da ‘hiperssexualização’ de mulheres negras, como o caso da ‘jezebel’ e também das *pretty babies* e das *hookies*, derivações da mesma matriz.

a *jezebel* é a mulher negra sexualmente agressiva, insaciável, lasciva, que, portanto, deve ser domada de qualquer forma. A imagem da *jezebel* constitui uma objetificação que se dá a partir da animalização dos corpos e das condutas das mulheres negras, sendo estas consideradas inadequadas dentro dos parâmetros do pensamento binário ocidental. Enquanto as mulheres brancas são consideradas o exemplo de feminilidade, inclusive no campo da sexualidade, sendo lidas como respeitáveis, meigas, doces e modestas, as mulheres negras são lidas como promíscuas e até mesmo como predadoras sexuais (BUENO, 2020, p. 110).

A *pretty baby* é uma imagem de controle que diz respeito à sexualização de crianças e jovens negros, a qual se dá de maneira mais naturalizada e precoce exatamente em razão da imagem da jezebel [...] Há na imagem de controle da *pretty baby* a ideia de que meninas negras são sexualmente ativas e sexualmente responsáveis desde a tenra idade [...]

A atualização da imagem da *jezebel* é o estereótipo da *hoochie* [...] As mulheres retratadas como *hoochie* são estereotipadas como algo para ser usado (BUENO, 2020, p. 113-114).

Assim como Adilson Moreira, Winnie Bueno também pensará nas repercussões jurídicas destas imagens, no sentido de justificarem a violência sexual contra mulheres negras. A autora menciona ainda uma romantização e mitificação que este tipo de violência adquire no contexto brasileiro, mesmo que estas “relações” se baseassem justamente num exercício de poder sobre o corpo escravizado da mulher negra. Não se tratavam de relações onde a mutualidade e o consentimento tivessem qualquer valor e jamais acarretavam em casamentos ou constituíam famílias oficiais, no máximo concubinato e relações não declaradas.

A intelectual bell hooks também menciona uma “cultura que anseia por restabelecer a imagem da mulher negra como sexualmente primitiva” (HOOKS, 2019, p. 147), enfatizando “imagens contrastando os corpos das mulheres brancas com os das negras de formas que reforçavam o valor mais elevado da imagem branca” (id, p. 134). É no avesso da feminilidade branca que a imagem da mulher negra é construída, e Bueno traz tudo isso em sua experiência - que também é a minha - como uma criança na atitude prosaica de assistir televisão:

Era uma vez uma garota preta na década de 1990 que vivia no Rio Grande do Sul, um estado majoritariamente branco. [...] Essa garota não se via na televisão. Quando brincava de ser uma paqueta, colocava camisetas na cabeça, porque seu cabelo não era loiro, liso e escorrido como o das mulheres que apareciam nos programas de televisão. As meninas loiras podiam ser a Xuxa e as paquetas, a Angélica ou a Eliana, e as morenas podiam ser a Mara Maravilha. Já as meninas negras eram excluídas das brincadeiras, porque não eram nem de longe parecidas com nenhuma delas. Eu era essa garota. A primeira lembrança que eu tenho de ver alguém mais ou menos parecida comigo foi quando a Taís Araújo representou a Xica da Silva, na TV Manchete, em 1996. Se você viu Xica da Silva, vai concordar que essa não é exatamente a referência mais positiva para uma criança negra de menos de dez anos (Xica era uma escrava que conseguiu a liberdade se casando com um rico no Brasil colônia) (BUENO, 2019).

Ao analisar imagens de controle, Bueno menciona a novela *Xica da Silva* como um exemplo da imagem da ‘jezebel’ posto em exercício na mídia brasileira - o que torna ainda mais controverso que este tenha sido o primeiro contato de uma criança com uma referência imagética semelhante a si mesma. A produção fez uso da erotização e da violência para angariar audiência, sob o pretexto da representação histórica. A trama, ambientada no Brasil colonial, conta a história de uma negra escravizada, Francisca da Silva de Oliveira, que viveu

no Arraial do Tijuco, Minas Gerais, e ascendeu socialmente através do casamento com um homem branco rico e de alto status social. Baseada em fatos reais, foi tema de livros e filmes, até ser adaptada como telenovela por Walcyrr Carrasco e levada ao ar na TV Manchete de setembro de 1996 a agosto de 1997, com direção de Walter Avancini. A atriz negra que deu vida à protagonista tinha então 17 anos e sua imagem foi explorada à exaustão<sup>52</sup>, o que leva Bueno associá-la à imagem de *pretty baby* mencionada anteriormente. Sobre a exploração da imagem da nudez da mulher negra, bell hooks nos remete ao século XVIII, quando a sexualidade de homens e mulheres negros é associada à ideia de sexualidade desviante. Neste período, o corpo nu da mulher negra teria se tornado uma representação da sexualidade negra como um todo.

Com frequência, a atenção não se concentrava na mulher negra exposta por inteiro no baile elegante no coração da cultura européia “civilizada”, em Paris. ela estava lá para entreter os convidados com a imagem nua do Outro. Não era para olharem como um ser humano completo. Era para repararem apenas em determinadas partes. Objetificada de maneira similar às escravas que ficavam de pé nos tablados de leilão enquanto donos e participantes descreviam suas partes importantes, as mais vendáveis, as mulheres negras cujos corpos nus eram expostos para os brancos em eventos sociais não tinham presença. Eram reduzidas a meros espetáculos. Pouco se sabe sobre suas vidas, suas motivações (HOOKS, 2019, p. 131).

A descrição de hooks me remete a um outro exemplo icônico da *hiperssexualização* do corpo feminino na mídia televisiva brasileira, que, de 1991 até 2022, era transmitida nua sob uma pintura corporal purpurinada, sorrindo e sambando todos os anos, no período do carnaval. A Globeza era certamente um retrato fidedigno ao que Lélia Gonzalez vai se referir como mulata: para a autora, “os termos ‘mulata’ e ‘doméstica’ são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas” (GONZALEZ, 2020, p. 80), se no momento do rito carnavalesco ou fora dele.

Nesse sentido, a tecnologia de enquadramento da ‘hiperssexualização’ poderia, num segundo momento, ser avaliada também como uma derivação da categoria de *subalternização* sexual. Bueno nos adverte, ainda, que as imagens de controle não são fixas e estão

---

<sup>52</sup> Em conversa com Zezé Motta, outra atriz negra a ter feito o papel de Chica da Silva no cinema, no programa Roda Viva, a atriz Tais Araújo relata “Quando eu fui fazer, no momento em que me neguei a fazer uma cena de sexo anal, Walter Avancini e Walcyrr Carrasco foram publicamente dizendo que eu estava transformando a Xica da Silva numa Maria Chiquinha”. O trecho está disponível no canal do programa no Youtube, em <https://www.youtube.com/watch?v=k3J36NiaSP8> Acesso em nov. de 2023.

Eu outra ocasião, ela expõe “... Mesmo assim, na época eu tentava me defender. muita nudez, e eu tentava não fazer, e pedia... então, hoje em dia, quando eu vejo o que eu vivi lá, eu falo ‘meu deus do céu, cada situação tão difícil que eu tive que enfrentar ali, né? Muita exposição... A questão da nudez, então, tinha contagem regressiva no jornal e na televisão. Era assim: ‘faltam dias para ela fazer 18 anos, faltam 5 dias para você ver tudo’ [...] Eram umas coisas medonhas, e que eu via e passava meio assim, mas olhando hoje em dia, coisas sérias e graves” encontrado no vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=Gpj4vgJ63BE> Acesso em nov. de 2023.

permanentemente sendo criados novos estereótipos que alicerçam e naturalizam a violência sobre mulheres negras e obstruam seu acesso à plena cidadania. (BUENO, 2020).

### 3.2.8. O sofrimento

As maneiras pelas quais as pessoas conheciam seus lugares no mundo estavam relacionadas com seus corpos e as histórias desses corpos, e quando violavam as prescrições para esses lugares, seus corpos eram punidos, muitas vezes, de forma espetacularizada. O lugar de alguém no corpo político era tão natural quanto a localização dos órgãos em um corpo e a desordem política (era) tão antinatural quanto a mudança e o deslocamento desses órgãos (SCHEMAN apud OYEWUMI).

Na construção de sua teoria sobre a somatocentralidade do pensamento ocidental, Oyèrónké Oyèwùmí traz esta citação de Naomi Scheman<sup>53</sup> sobre o corpo político na Europa pré-moderna. Do coliseu romano às fogueiras da Inquisição, a espetacularização do sofrimento humano está longe de ser uma novidade histórica: a religião cristã, afinal, se constituiu em torno de uma icônica cena de tortura observada por uma multidão de espectadores, rememorada continuamente até os dias atuais, diegética e imagetivamente.<sup>54</sup>

Se o culto ao sofrimento está nas entranhas da sociedade ocidental, o processo de colonização da África e das Américas, junto à escravização indígena e negra, vai operar uma associação entre o corpo não-branco e o corpo passível de punição e sofrimento. Principalmente através da repetição de determinadas imagens, a escravização dos africanos e as teorias que sustentaram essa prática transformam a pele negra em metonímia de um corpo torturável.

Como mencionei anteriormente, a escravização é um tema recorrente e estimado nas produções culturais brasileiras. No carnaval carioca, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Paraíso do Tuiuti no ano de 2018 apresentou na sua comissão de frente uma coreografia<sup>55</sup> com bailarinos caracterizados como pessoas escravizadas - descalços, seminus e acorrentados nos pés, nas mãos, no pescoço e ainda portando no rosto a terrível máscara de flandres.

<sup>53</sup> Naomi Scheman é professora de filosofia e gênero da Universidade de Minnesota e este trecho foi retirado por Oyèwùmí de seu livro “Engenderings: Constructions of Knowledge, Authority, and Privilege”, de 1993.

<sup>54</sup> Conhecida como via sacra, a representação do percurso da crucificação de Cristo é tradicionalmente retratada em catorze quadros estrategicamente posicionados em cada igreja católica ao redor do mundo. A adição de um 15º quadro, retratando a ressurreição de Cristo, foi sugerida pelo papa João Paulo II, a partir de uma visita feita por ele à Via Sacra de Valinhos, em Fátima, Portugal. Em 12 de outubro de 1992, foi introduzido, então, esse 15º quadro, no mesmo ano em que o artista plástico Adolfo Pérez Esquivel pintou e escreveu uma via Crucis com 15 quadros. Esquivel, a convite de uma ONG católica, por ocasião dos 500 anos da “conquista da América”, retratou em sua Via Crucis “os dramas, lutas e sofrimentos dos povos latinoamericanos”, e introduziu uma décima quinta tela de forma original como uma alusão à Páscoa, batizando-a de “A vitória da vida” (ver <https://setemargens.com/perez-esquivel-pintou-via-sacra-com-as-lutas-dos-povos-latinoamericanos>). Nas igrejas protestantes, a ressurreição é mais enfatizada, enquanto a crucificação não é representada imagetivamente, mas se mantém presente discursivamente, enquanto a narrativa principal que congrega todas as religiões cristãs.

<sup>55</sup> Pode ser assistida em <https://www.youtube.com/watch?v=ugbIF0MjqNI>. Acesso nov. 2023.



A dança simulava corpos negros escravizados em agonia, além de uma cena de açoitamento de um deles por um algoz negro retinto. Em seguida, bailarinos caracterizados como preto velhos vinham ao socorro do personagem açoitado, o curavam com mandingas e ele, então, se levantava e retirava sua corrente do pescoço. O personagem do feitor, de joelhos, se arrependia e os dois homens negros se dão as mãos. Em um movimento sofisticado de alegorias, os pretos velhos entram numa cabana e dela saem os outros escravizados, que também retiram suas correntes e máscaras. A cena toda é bem impactante e, com 45% dos votos, esta comissão de frente venceu o prêmio Estandarte de Ouro, na categoria de destaque do público.

O samba, lindíssimo, me emociona profundamente. Parte de seu refrão diz “Ê, Calunga, ê! Preto Velho me contou... Onde mora a Senhora Liberdade, não tem ferro nem feitor”, e invariavelmente me conduz às lágrimas, principalmente ao ouvi-lo associado à cena que acabei de descrever. Mas mantenho também um incômodo, que fui buscando elaborar ao longo do tempo. Como praticante das religiões de matriz africana, compreendo a beleza desta cena, mas de alguma forma me causa estranhamento que ela se dê no ambiente festivo de um desfile de escola de samba.



Figura 16. Comissão de Frente da GRES Paraíso do Tuiuti em 2018.

Descrição da Imagem: aproximadamente dez homens negros de pé, enfileirados, descalços, de dorsos nus, vestidos apenas com saias esfarrapadas na cor marrom escuro, que parecem feitas com tiras de couro. Os homens apresentam a coluna levemente curvada, carregando grillhões e correntes nos tornozelos, punhos e pescoço. O peito de cada um também é atravessado por correntes que são presas

em cada grilhão. Todos eles portam máscaras de flandres em seus rostos e apresentam uma expressão de dor. Nesta fileira de homens vestidos da mesma forma, a única coisa que diferencia cada um são os cabelos e a tonalidade de suas peles negras.

Comparando mais uma vez, não causaria estranhamento representar o sofrimento de ciganos, judeus e pessoas desviantes sexual e politicamente no regime nazista em um ambiente festivo? Ainda que houvesse uma cena tocante, onde uma figura do universo espiritual das respectivas crenças viesse cuidar e libertar seus devotos, isso provavelmente seria considerado inapropriado para uma situação de celebração e festividade. Inevitavelmente, isto me leva a questionar por que o sofrimento negro não exige a mesma solenidade. Este não é um exemplo fortuito, já que o martinicano Aimé Césaire aponta que o sistema de extermínio utilizado pelo regime nazista havia tido suas primeiras incursões nas colônias.

É o nazismo [...] que é uma barbárie, mas a barbárie suprema, a que coroa, a que resume a quotidianidade das barbáries; que é o nazismo, sim, mas que antes de serem as suas vítimas, foram os cúmplices; que o tolerar, esse mesmo nazismo [...], porque até aí só se tinha aplicado a povos não europeus [...] o que não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os “coolies” da Índia e os negros de África estavam subordinados (CÉSAIRE, 1978, p. 18).

O sofrimento decorrente da escravização é um trauma colonial carregado por gerações que precisamos constantemente elaborar, emocional, econômica e politicamente, mas, no contexto cultural brasileiro, o açoite de um homem negro escravizado é uma cena passível de ser apresentada no carnaval, que ainda será digna de elogios e premiações.

É claro que a história do povo negro no processo contínuo da colonização é assunto que deve ser expressado e debatido, e talvez esse seja um dos principais motivos pelo qual o ‘sofrimento’ enquanto tecnologia de enquadramento é um recurso utilizado com as melhores intenções, buscando muitas vezes denunciar o próprio racismo ou dos horrores da escravidão. À semelhança dos terrores do holocausto, essa é uma ferida histórica ainda aberta que precisa sim ser retratada e discutida para seu processo de cicatrização. Em museus, memoriais, estátuas nas praças, tendo nomes importantes ligados à história negra nomeando as vias públicas - recursos mnêmicos amplamente utilizados na escrita da história hegemônica, aquela escrita em maiúscula. Em seu livro “Diante da Dor dos outros”, a escritora, crítica de arte e ativista Susan Sontag menciona:

Com relação aos nossos mortos, sempre vigorou uma proibição enérgica contra mostrar o rosto descoberto. [...] Quando se trata dos outros, essa dignidade não é tida como necessária. Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completas dos mortos e dos agonizantes. Assim, a África pós-colonial existe na consciência do público em geral no mundo rico - além da sua

música sensual - sobretudo como uma sucessão de fotos inesquecíveis de vítimas com olhos esbugalhados. [...] Essas imagens trazem uma mensagem dupla. Mostram um sofrimento ultrajante, injusto e que deveria ser remediado. Confirmam que esse é o tipo de coisa que acontece naquele lugar. A ubiquidade dessas fotos e desses horrores não pode deixar de alimentar a crença na inevitabilidade da tragédia em regiões ignorantes ou atrasadas - ou seja, pobres - do mundo (SONTAG, 2003, p. 31).

Neste livro, em que a intelectual estadunidense se propõe a pensar o fotojornalismo e as repercussões de imagens de violência, Sontag menciona uma gradação em relação à exposição da dor infringida pela violência, em função da localização geográfica da tragédia, estando implícita (e sendo mencionada em outras oportunidades pela autora) a relação da racialidade na composição deste cálculo.

Podemos conjecturar que, em relação ao sofrimento branco norte-americano, o respeito ao direito de imagem das vítimas seria mais levado em consideração por receio da possibilidade de responder juridicamente. Ou talvez uma ideia implícita de que este corpo, que se pode presumir neutro e ausente, é também aquele a quem foram direcionados os direitos humanos universais. Ou mesmo a concepção de humano e de sujeito.

Saindo do terreno da elucubração, Sontag alerta para o caráter ambíguo da exposição da dor do 'outro': se denuncia, ao mesmo tempo colabora para a reiteração de um imaginário que delinea certos locais e corpos (os da outridade) como o lugar natural da dor e da violência. Em *Necropolítica*, Mbembe menciona que “o sentido violento da vida de um escravo se manifesta pela disposição de seu supervisor em se comportar de forma cruel e descontrolada, e no **espetáculo** de dor imposto ao corpo do escravo” (MBEMBE, 2016, p. 131, grifo meu). O mesmo autor retoma Fanon sobre o tema da tortura:

Tratando especificamente da tortura, Fanon diz que ela "não é um acidente, nem um erro ou uma falta. O colonialismo não se compreende sem a possibilidade de torturar, de violar ou de massacrar. A tortura é uma modalidade das relações ocupante-ocupado" (MBEMBE, 2018, p. 193).

A situação colonial, portanto, instaura a naturalização e espetacularização da dor imposta ao corpo escravizado/colonizado. A tortura, para Fanon, também não é um acaso ou uma consequência fortuita, fruto de uma agressividade e brutalidade circunstanciais, mas sim *modus operandi*, necessário e fundamental para a colonização. A relação colonial estabelece ao mesmo tempo os lugares do ocupante e do ocupado, onde o primeiro se sente constantemente ameaçado pelo segundo, através processo de negação/cisão/projeção já descrito anteriormente.

A tortura se apresenta, dessa forma, como um mecanismo de defesa e subjugação constitutiva da relação colonial: “Comandar sempre se faz acompanhar pela vontade de



humilhar o nativo, de insultá-lo, de fazê-lo sofrer enquanto se obtêm uma certa satisfação com esse sofrimento e com a pena ou a repulsa que ele eventualmente suscita” (MBEMBE, 2018, p. 195). É compreensível a reivindicação por justiça frente à violência colonial, porém, se a denúncia é um meio legítimo para obtenção de direitos, reincidir no lugar do sofrimento não consiste em uma ruptura do projeto colonial, podendo cair até numa reatualização e consagração do mesmo.

Quando tatiana nascimento questiona a “trilogia dor/denúncia/resistência como condição de inteligibilidade e pertencimento” para uma produção estética negra (NASCIMENTO, 2020a, p. 12), a autora propõe a construção de outras possibilidades de representação, compreendendo que esta é também um exercício de criação de “lugares possíveis frente ao impossível colonial” (idem).

tenho compartilhado um conjunto de ferramentas interpretativas de discursos [...] para que aprendamos coletivamente novas miradas pra significar esta produção, miradas que não estejam mais tão contaminadas pelo ordenamento genocida e epistemicida da colonialidade racista (ibidem, p. 14).

Empenhar-se na busca de outras miradas não implica, de modo algum, em evitar abordar um sofrimento que ainda precisamos elaborar. O silenciamento, afinal, também constitui uma ferramenta muito cara à colonialidade. O poema Pérola Marrom<sup>56</sup> de Nina Ferreira, citado por tatiana nascimento, aborda um episódio de lesbocídio, o impacto causado por isto e os sentimentos de existir em um mundo colonial que pode ser tão perigoso para corpos e existências dissidentes. Ao mesmo tempo, há uma afirmação do eu-lírico de sua própria existência “não é que eu queira ser outra, outro”, além de um propósito de felicidade “é de axé que eu seja feliz”.

Ser negra na América Latina impõe a complexidade de viver entre a violência de um projeto colonial, que nos oferece dor, sofrimento e morte, e os desejos e sonhos que construímos para nós em meio a isto. É a fixação no lugar da dor que coaduna com a ideia de não haver mais nenhuma possibilidade para a existência negra neste mundo.

Na representação audiovisual, o ‘sofrimento’ enquadra o corpo negro no lugar do martírio. Seja física ou emocionalmente, nos habituamos a associar o corpo negro à condição de dor. Apesar de eventualmente serem iniciativas bem intencionadas, a pretensão da denúncia não exime a reafirmação de um lugar produzido pela ordem colonial. Além disso, muitas vezes este sofrimento é representado concomitantemente à exaltação ou ao benefício de personagens brancos.

---

<sup>56</sup> O poema pode ser encontrado em <https://medium.com/@ninaferreira/p%C3%A9rola-marrom-451e39438622>, acesso em nov. 2023 ou no ANEXO 01 desta dissertação.

No ensaio “Racismo Visual/Sadismo Racial - Quando (?) nossas mortes importam”, Tatiana Nascimento aborda a estrutura cristã existente nas representações de sacrifício de pessoas negras para a redenção de pessoas brancas (NASCIMENTO, 2020b). Entre alguns exemplos que utiliza para análise, ela seleciona ‘Helena’, personagem vivida por Taís Araújo em um icônico exemplo de protagonismo de “conveniência” ocorrido na novela *Viver a Vida*, o qual abordamos anteriormente.



Figura 17. Frames de cena da novela *Viver a Vida*.

Descrição da imagem: tratam-se de quatro imagens da mesma cena. Na primeira à esquerda em cima, *Helena*, mulher negra, em uma sala de ambiente doméstico, vestida de branco e com cabelos pretos presos em um coque, encontra-se em frente a *Tereza*, mulher branca, em pé, cabelo preto, vestida com taylor verde, que levanta a mão direita na direção da mulher ajoelhada. Na segunda cena, lado direito superior, é mostrado o momento seguinte em que *Tereza* esbofeteia *Helena* ajoelhada, que vira a cabeça com o impacto do tapa. O terceiro retângulo, lado esquerdo embaixo, mostra *Helena* com lágrimas no rosto, face virada para a esquerda, que olha com sofrimento para cima. No último take, lado direito embaixo, *Tereza* olha para baixo, com uma expressão de desdém e superioridade.

Nesta novela, foram recorrentes cenas em que ‘Tereza’, personagem branca que antagonizava com a protagonista, fazia longos monólogos, enquanto ‘Helena’ escutava em

silêncio, ou fazendo breves interrupções. Uma cena em especial foi ao ar trazendo muita expectativa para o público: ‘Tereza’ confrontaria ‘Helena’ depois de sua filha, após discutir com ‘Helena’, ter sofrido um acidente de carro muito grave, e programas de televisão e reportagens de jornal especializadas lançavam a pergunta se ‘Helena’ era ou não culpada.

depois de ser humilhada pela antagonista, xingada várias vezes, acusada de causar a desgraça à sua prole (sua filha perdeu braços y pernas num acidente, diz a branca, por culpa de helena), de roubar seu lugar de direito y legítima pertença no matrimônio+patrimônio e de roubar o tal marido; de ser intolerante por não responder a algum desaforo; como petulante por se recusar a ficar no lugar (de negra, de pobre) que a personagem branca atribui a ela; depois disso tudo a helena negra se ajoelha y pede perdão. por sua grande, grandiosíssima, por sua máxima culpa. ah, ela também diz que ficaria no lugar da filha branca, viveria sua vida se pudesse: se oferece simbolicamente em sacrifício, selado no ajoelhar-se, pedir perdão, & ganhar em resposta um tapa na cara na semana do 20 de novembro. dá-uma-pausa: atriz negra, primeira helena negra da história global da tv brasileira, se ajoelha, pede perdão, é esbofeteada por antagonista branca. por sua maxima culpa. na semana da consciência negra. houvesse ineditismo algum na primeira helena negra das novelas, o mecanismo repetido, antigo, gasto senhorial “preta dá vida por branca” o dissolvia no looping colonial de mucamas y sinhás (NASCIMENTO, 2020b, p.7-8).

Esta cena inglória sintetiza o significado que a novela teve em termos de representação negra, apresentando o enquadramento do ‘sofrimento’ tanto na sua esfera emocional quanto física.

Outro exemplo em que o ‘sofrimento’ é utilizado como tecnologia de enquadramento ocorreu em uma produção latino-americana voltada para o público infantil. A novela *Carrossel* fez tanto sucesso em sua primeira exibição entre 1991 e 1992 que foi exibida uma versão com atores brasileiros pela mesma emissora entre 2012 e 2013. Nela, um dos personagens de maior repercussão era ‘Cirilo’, um menino negro e pobre, apaixonado por uma menina branca e rica, ‘Maria Joaquina’, que o humilhava repetidamente.

‘Cirilo’ foi um personagem exposto a constante ‘sofrimento’ emocional. É importante reiterar que se tratava de uma produção voltada ao público infantil e interpretada por atores mirins. Também não havia outros alunos negros na escola, não lembro nem se havia outros personagens negros além da família do próprio ‘Cirilo’. Alvo de humilhações racistas da menina que gosta, o personagem é sistematicamente amparado pela ‘professora Helena’, que aparece em toda sua bondade para acolher o jovem, mas sempre reiterando um discurso conciliatório, muitas vezes insinuando que era dever de ‘Cirilo’ “não ligar” para as violências sofridas. Retirada de um site sobre novelas<sup>57</sup>, a descrição do personagem é digna de interesse:

Ingênuo e inocente, Cirilo costuma cair nas peças que seus colegas lhe pregam. É doce e de boa índole. Está sempre disposto a ajudar os amigos. Não se conforma em

<sup>57</sup> Amonovelas: <https://amonovelas.com.br/carrossel/personagens-carrossel/cirilo-rivera/amp/> Acesso em nov. 2023.

ver injustiças, defende os oprimidos com unhas e dentes. Costuma colocar em oração a vida dos amigos em apuros. Por ser negro e de família simples, sofre preconceito por parte de Maria Joaquina, menina pela qual se apaixona. Não é excelente academicamente, mas é esforçado. Adora a professora Helena e tenta sempre obedecê-la. Quando diz alguma coisa e é mal interpretado, usa o jargão “mas eu só quis dizer” para se justificar. Em casa, Cirilo é um filho exemplar e amável. Respeita a autoridade do pai e da mãe. É compreensivo com a condição difícil dos pais e os ajuda como pode. Seu pai é marceneiro, um modelo de honestidade e esforço em quem se espelha. Sonha em ser médico quando crescer, por ser a mesma profissão do Dr. Miguel, pai de Maria Joaquina, e por sempre querer ajudar os outros.

Obediente, ingênuo e bondoso, ‘Cirilo’ era um personagem-alvo. Da traquinagem dos colegas, da humilhação de ‘Maria Joaquina’ e do estranho senso pedagógico da ‘professora Helena’. Tanto nas primeiras exibições quanto na versão brasileira, havia muito poucas referências de representações de meninos negros - até hoje, não é fácil achar produções audiovisuais com meninos negros sem pistolas.

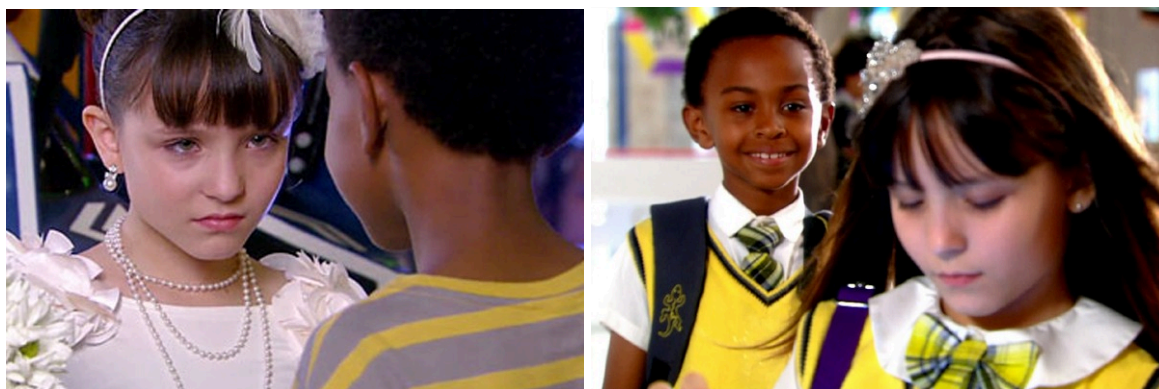


Figura 18. Cenas de Cirilo e Maria Joaquina em Carrossel (2012-13).

Descrição da Imagem: Duas cenas da novela lado a lado. Na primeira, *Maria Joaquina*, menina branca, de cabelos castanhos com franja, vestido rosa claro de tecido nobre e babados, com colar de pérolas, olha com semblante desgostoso para *Cirilo*, menino negro com cabelos curtos, vestindo uma camiseta simples de listras cinzas e amarelas, que se encontra de costas. Na segunda cena, *Cirilo*, vestido com uniforme escola com camiseta branca, suéter amarelo com bordas pretas por sobre a camiseta, gravata de listras verdes e pretas e mochila preta, olha sorridente para *Maria Joaquina*, que está de costas para ele, olhando para baixo, portando cabelos pretos longos com franjinha, arco rosa com enfeite na cabeça e uniforme escolar com blusa branca.

‘Cirilo’ era um exemplo de menino dócil e em constante ‘sofrimento emocional’. Seus sentimentos não eram correspondidos, ele não era respeitado, mas sua tristeza foi um grande chamariz para a produção e até hoje, juntamente à ‘Maria Joaquina’, é um dos personagens mais populares da novela. Sua presença foi não só um enquadramento para o ‘sofrimento’, mas também uma pedagogia racial, indicando, através das intervenções da *professora Helena*, modos de conduta frente à ofensa racial.

O comunicador pernambucano Thiago Guimarães tem produzido vídeo-ensaios sobre cinema, TV, quadrinhos e narrativas ficcionais em seu canal do Youtube, *OraThiago*. Sempre com um viés muito crítico em relação aos produtos da indústria cultural, relacionando seus conteúdos a uma leitura crítica do cenário sócio-político contemporâneo. Em um destes vídeos, Guimarães produz um ensaio sobre ‘Deusa’, personagem da novela *O Clone* (GUIMARÃES, 2021). Interpretada pela atriz negra Adriana Lessa, ‘Deusa’ tem o sonho de ser mãe e procura uma clínica de inseminação artificial, mas seu corpo é usado, sem seu conhecimento e consentimento, para um projeto científico experimental. ‘Dr. Albieri’, personagem branco responsável pela inseminação, usa o corpo de Deusa, sem que ela saiba, para gerar um clone de seu afilhado, também branco.

Thiago Guimarães traça paralelos muito pertinentes entre a narrativa da telenovela e o nascimento da ginecologia, também a partir do uso não-consensual de corpos negros como objeto de experimentação, nos mostrando como este debate é reatualizado na pandemia, em que médicos europeus mencionam a população africana como cobaias possíveis para experimentações em relação a propostas possíveis de vacina contra a covid-19. O comunicador nos mostra como os ideais do racismo científico estavam presentes na telenovela:

No final da novela, Albieri fica aterrorizado com a possibilidade de ser execrado pela comunidade científica [...], mas o curioso desta história é que a questão debatida aqui não é o que ele fez com a Deusa e sim a clonagem humana em si. O centro da discussão é sempre o conflito entre a ciência e a religião, não as consequências reais nas vidas humanas que são atingidas pelas decisões do Albieri. Pelo menos não quando a vida humana é a vida de uma mulher negra, né? (GUIMARÃES, 2021).

Para a narrativa de *O Clone*, seria necessário que alguém fosse cobaia da falta de ética do cientista, e para este papel foi escolhida uma personagem negra - uma informação que, como já mencionei anteriormente, costuma ser explicitada nos roteiros. O drama da personagem, no entanto, não teve a menor relevância na narrativa, não foi assunto das rodas de conversa, não moveu reportagens e nem na própria trama teve qualquer impacto. Depois de assistir ao vídeo-ensaio de Thiago Guimarães, comecei a pensar que utilizar personagens negros se torna mesmo um tipo de recurso utilizado por autores ficcionais quando precisam que algum personagem sofra, mas não querem que seu sofrimento cause tanto impacto para o público a ponto de ter que direcionar sua narrativa a isso.

Até aqui explorei exemplos de ‘sofrimento emocional’, mas há também uma ampla estetização e um certo deleite com a representação do calvário negro, principalmente em relação às produções de época. Em 1986, a novela *Sinhá Moça* foi lançada como uma



produção para o horário das 18h - direcionado a um público de crianças e idosos e, portanto, com narrativas mais amenas. Mesmo neste contexto, o personagem interpretado pelo ator negro Milton Gonçalves, ‘Pai José’, é açoitado até a morte. Em 2006, a mesma novela é refeita, para o mesmo horário, com o mesmo ator negro no mesmo personagem sendo novamente açoitado até a morte<sup>58</sup>.

Nesses 20 anos que distanciam as duas produções, a diferença principal foi que se, na primeira versão esta cena contava com quase 5 minutos, no século XXI, o ‘sofrimento’ de Pai José no tronco é estendido para durar 13 minutos, contando aproximadamente 8 minutos apenas de açoites, dor, sofrimento e morte do personagem. Não tenho a pretensão de me alongar em relação a isso, já que, no cinema e na televisão, são extremamente comuns cenas dedicadas à retratação fiel e pormenorizada dos mecanismos de tortura vigentes, uma obsessão na busca de um realismo que não alcança nenhum exercício de libertação.

### 3.2.9. A morte

Esta tecnologia de enquadramento está diretamente ligada à *subalternização* narrativa, já que os personagens coadjuvantes são destinados a morrer, muitas vezes para que protagonistas brancos sobrevivam ou se reestruturem subjetivamente. Mas também se vincula à ideia de uma necropolítica, bem como de um genocídio imagético da população negra.

Com efeito, em termos foucaultianos, o racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “aquele velho direito soberano de morte”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer” (MBEMBE, 2016, p. 128).

O campo da representação tece uma trama em que esta aceitabilidade do fazer morrer vai sendo construída em termos imagéticos. Em uma primavera seca, Tatiana Nascimento escreve um ensaio sobre o que chama de “retórica imagética do sacrifício negro como pedagogia de absolvição/expiação do racismo como pecado branco” (NASCIMENTO, 2020b, p. 4). A fim de ilustrar seu pensamento, a autora traz o filme *A Outra História Americana*, de 1998, em um capítulo que nomeia como “cordeiro de deus”:

enredo 01: Edward Norton protagoniza, na pele de um skinhead white power, uma das cenas mais brutais de racismo que já vi em meus olhos. Ele vai preso e na cadeia conhece um, não, o *neguinho* na real. O cara domina os códigos, o trânsito interno. Vi o filme dublado. A emissora tem 3 ou 4 dubladores pra personagens assim. voz de

<sup>58</sup> A versão de 1986 de *Sinhá Moça*, de 4 minutos e meio, pode ser assistida em <https://globoplay.globo.com/v/2859423/>. Acesso em nov. de 2023. A versão de 2006, com seus longos 13 minutos, pode ser encontrada em <https://globoplay.globo.com/v/3240340/>. Acesso em nov. 2023. Em ambas as versões, pode-se observar uma certa erotização da situação de tortura, no rasgar de roupas, um tom de voz sussurrante, gemidos da parte de ambos, permitindo até uma associação entre o chicote e o falo colonizador.

*malandro*. sabe o cara meio safo meio engraçado meio liso meio faz-tudo (...), quase tão importante quanto o protagonista? quase: pois ele é negro, afinal, e o filme não é sobre protagonismo negro, afinal. o safo, o neguinho, o dono dos códigos, dos trânsitos ensina tudo que pode pro branco que foi preso pelo assassinato de um negro. não ensina só do proceder, das gangues, dos capatazes não viu: a personagem negra ensina à branca o ser gente, ou: não ser mais racista, como sugere o filme – que é dessas lições de moral pra formação antirracista, uma pedagogia do desaprendizado. o protagonista preso por pretocídio se converte num tipo de discípulo, protegido do coadjuvante negro. Como se o afeto entre eles dissolvesse o racismo assassino que o levou até ali; sua alma estaria salva. [...] lição de vida pro recém-reumanizado branco, não mais monstro-assassino. pois pra ele desaprender o racismo y expurgar moralmente seu crime, um (outro) homem (negro) tem que morrer. sua vida, oferecida pra expiação do pecado do racismo (que está no meio de nós). o racista, perdoado. por um cosplay do cordeiro de deus, aquele Exu de cadeia, que antes de morrer se oferece simbolicamente ainda à educação antirracista do protagonista branco, à liberdade moral, à libertação dele, volt-a-fita, que foi preso por assassinar um homem negro. ou dois (mesmo que “desintencionalmente”, o segundo) (NASCIMENTO, 2020, p. 5-6).

Para a transformação do protagonista, um supremacista branco assassino, é necessário que dois cordeiros, personagens negros, sejam oferecidos em sacrifício ao deus das narrativas hegemônicas. O mais curioso é que a história não gira, de modo algum, em torno de nenhum dos dois, mas da relação do protagonista, já convertido em não-mais-racista, com seu irmão que está agora inserido nos círculos supremacistas que anteriormente ele mesmo frequentava.

É bem recorrente que, quando um roteirista ou escritor tenha em sua narrativa um personagem que vá “precisar” morrer, este personagem não seja racializado como branco - na mesma medida em que mortes negras sejam acessórios narrativos que possam não gerar muito interesse.

O recurso narrativo da representação para a ‘morte’ está vinculado também ao do ‘sofrimento’ e da ‘agência da violência’, no sentido de que nos acostumamos visualmente com o corpo negro em sofrimento e, já que o associamos também à criminalidade e contravenção, portanto, um perigo passível de ser exterminado. Estas duas tecnologias de enquadramento localizam a imagem do corpo negro no lugar da violência - seja enquanto vítima, seja enquanto algoz. Neste sentido, a morte é apenas uma extensão deste mesmo raciocínio.

Na representação para a ‘morte’, o corpo negro aparece para morrer. No cinema, este é um recurso notório em filmes com altas taxas de letalidade, como nos gêneros de ação, aventura e terror: nas narrativas onde é esperado que haja mortes, é uma aposta fácil que serão os personagens negros os “escolhidos”.

Dick Hallorann morreu ao levar uma machadada. Julius Gaw até tentou se salvar, mas foi decapitado. Já Ben escapou do ataque de zumbis, mas não sobreviveu a um grupo de patrulheiros e levou tiro na testa. Além do desfecho trágico, esses personagens de “O Iluminado”, “Sexta-Feira 13 – Parte 8” e “A Noite dos Mortos-Vivos” têm algo em comum: são negros em filmes de terror, nos quais grupos marginalizados não chegam vivos ao final. O site americano “Black Horror

Movies”, referência no assunto, analisou quase mil filmes do gênero e confirmou essa tendência. Cerca de um em cada dois negros morreu durante a história (GONÇALVES, MALTA, AZEVEDO, ROCHA e MACEDO, 2021).

O artigo logo menciona que “esse enredo, porém, sofre uma reviravolta. Com o aumento da diversidade no audiovisual, personagens negros estão perdendo menos a vida e ganhando complexidade” (idem), investigando produções negras no gênero de terror e a crescente visibilidade das mesmas. Certamente, este é um território que devemos ocupar em termos de produção estética, mas meu foco aqui é pensar o que as mortes negras têm produzido em termos de enquadramentos do imaginário. Se por muito tempo homens e mulheres negras vêm sendo retratados como os primeiros a morrer dentro de uma lista de personagens esqueteáveis em roteiros de terror, protagonistas brancos sempre sobrevivem. O que isto engendra enquanto produção narrativa?

o racismo visual plasmado no tropo do sacrifício negro como pedagogia de expiação branca, sustentáculo de visões de mundo colonial-branquistas, é principalmente um tipo de sadismo racial que coloniza nossas miradas. define uma política do prazer racista de ver corpos, personagens, subjetividades negras sendo subjugadas, violentadas, apagadas, humilhadas, mortas. a oferta de um cordeiro em sacrifício de fé, por divinal que seja, implica em que, pra alguém viver, alguém tem que morrer. [...] o significado é nítido: nossa vida, não só nossa morte, segue a serviço da branquitude colonial. nossas mortes, quando importam, importam porque servem à rendição da branquitude, que se mantém intocada, imaculada, livre de seu próprio pecado, livre da morte, amém (NASCIMENTO, 2020b, p. 25).

Como a naturalização da morte negra no campo da representação se articula a políticas colonialistas de genocídio da população negra? Um exemplo histórico na televisão brasileira que ficou no esquecimento, mas vale ser descrito, foi uma telenovela exibida em 1964 na TV Tupi, chamada *A Gata*. Há controvérsias quanto à autoria da trama, que afirmam ter sido escrita por Ivani Ribeiro sob o pseudônimo de Valéria Montenegro ou por Oswaldo Sampaio. O enredo se passava nas Antilhas do século XIX e contava com um grande elenco negro, que não foi creditado<sup>59</sup>.

Sem muito sucesso em relação à audiência, o patrocinador realizou uma pesquisa frente ao público e um dos motivos listados era o “excesso” de personagens escravizados na história. A solução providenciada foi uma epidemia que matou metade do elenco deste núcleo. Não houve um resultado positivo, continuando o mesmo fracasso, mas é um capítulo interessante da história da nossa teledramaturgia, principalmente para pensar na facilidade de se chegar a uma solução como essa.

Na mesma pesquisa, havia-se apurado a falta de carisma da protagonista e ela foi substituída, através de uma viagem para Paris. Outro dado recolhido nesta consulta era que o

<sup>59</sup> Informações retiradas do site <http://teledramaturgia.com.br/a-gata/> Acesso em nov. 2023.



vilão estava sendo considerado excessivamente malvado, no que foi encaminhado para ter aulas de francês para melhorar seu caráter. Não questionarei esta lógica singular de causa e efeito, mas sim o fato de a morte não ter sido encaminhada como uma solução nem para o vilão, nem para a mocinha.

o direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias. Lá, o soberano pode matar em qualquer momento ou de qualquer maneira. A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com fantasias geradas colonialmente, caracterizadas por terras selvagens, morte e ficções para criar um efeito de real (MBEMBE, 2016, p. 134).

Mais recentemente na mídia televisiva brasileira, a novela *Amor de Mãe* começou a ser exibida pela rede globo no ano de 2019, pausando por ocasião da pandemia da covid-19 e retornando em março de 2021. Mesmo em um momento histórico em que já estávamos lidando constantemente com muitas perdas fora das telas, a trama teve um número altíssimo de personagens mortos e, dentre eles, grande parte do elenco negro. A atriz negra Jéssica Ellen fazia parte do elenco da trama e postou nas redes sociais, à época, a frase “Parem de nos matar, na vida real e na dramaturgia”.<sup>60</sup>

Em “Amor de Mãe”, novela das nove que chegou ao fim em abril de 2021, as constantes cenas de sofrimento vividas pela personagem Camila, que era interpretada por Jéssica Ellen, incomodavam o público. A personagem foi entregue pela mãe quando era criança, era odiada pela sogra, foi atropelada em uma tentativa de assassinato e ainda teve o filho sequestrado. A novela também recebeu muitas críticas pela quantidade de personagens negros que morreram ao longo da trama. Ainda que existisse um número representativo de negros no folhetim das nove, o sofrimento e a morte deles parecia ser sempre em maior intensidade e número. Será que não existe outro destino para personagens negros em novelas? (SANTOS, 2021).

Assim como a trama de 1964, *Amor de Mãe* também contava com um extenso elenco negro, sendo uma espécie de promessa de representação que, em um intervalo de quase 60 anos, não é cumprida pelo mesmo desfecho letal. Frente à reduzida quantidade de atores e personagens negros, o alto índice de mortes é um elemento que nos defronta, em sua proporcionalidade. A tecnologia de enquadramento da ‘morte’ tem servido à ordem colonial como instrumento potente que associa sistematicamente o corpo negro à descartabilidade, produzindo um imaginário que naturaliza propostas de extermínio de homens e mulheres negros.

<sup>60</sup> Em matéria do Portal Overtube para a revista digital Metrôpolis, publicada em 06 de abril de 2021. Disponível em <https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/jessica-ellen-lamenta-mortes-de-personagens-negros-em-a-mor-de-mae> Acesso em nov 2023. Também noticiado em Notícias da TV, do Portal UOL, junto a algumas repercussões nas redes sociais. Indireta para autora de Amor de Mãe? Atriz critica mortes de negros em novelas: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/indireta-para-autora-de-amor-de-mae-atriz-critica-mortes-de-negros-em-novelas-54855> Acesso nov. 2023.

### 3.2.10. A agência da violência

A violência é a linguagem da colonialidade, é a partir dela que se engendra a relação colonial. Como mencionado anteriormente, o processo de ‘outrificação’ funcionaliza uma ordem onde elementos reprimidos da branquitude são projetados na imagem do ‘outro’.

Césaire e Fanon explicavam que este gesto arcaico (matar, pilhar e embrutecer) constituía a parte maldita da colônia e tinha sua fonte na razão sacrificial - aquela que, obstinando-se a "ver no outro o animal, se exercita a tratá-lo como animal" e, por fim, transforma-se o colono, "ele próprio, em animal" (MBEMBE, 2018 p. 190).

Ainda que, na vida fora das telas, a relação colonial se estabeleça historicamente a partir da violência infligida contra corpos negros e indígenas, a representação sistemática do negro como agente da violência é um instrumento muito caro à manutenção das hierarquias raciais.

o que diferencia os selvagens de outros seres humanos é menos a cor de suas peles e sim o medo de que se comportem como parte da natureza, que a tratem como mestre irrefutável. Assim, a natureza continua a ser, com todo o seu esplendor, uma realidade esmagadora. Comparados a ela, os selvagens parecem fantasmas, aparições irreais. Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos “naturais”, que carecem do caráter específico humano, da realidade humana, de tal forma que, “quando os europeus os massacraram, de alguma forma não tinham consciência de que haviam cometido assassinato” (MBEMBE, 2016, p. 133).

O processo de animalização do negro consistirá em associá-lo à selvageria, primordialmente através do exercício da sexualidade e da agressividade que, recalcados no branco, serão idealizados em um imaginário sobre o negro, onde o ‘outro’ representa, primordialmente, o perigo. Assim, nas produções audiovisuais os corpos negros são frequentemente retratados como algo a ser temido - seja nas produções abertamente ficcionais ou nas jornalísticas.

No jornalismo policial, principalmente em sua vertente mais sensacionalista, a imagem do jovem negro favelado tem sido sistematicamente construída como um inimigo público, nas figuras do bandido e do traficante. O termo ‘populismo penal midiático’<sup>61</sup> foi elaborado para nomear o fenômeno produzido pela espetacularização de atos de violência urbana, construindo uma atmosfera de medo que reforça discursos por penalidades mais

<sup>61</sup> Para uma discussão sobre o conceito de populismo penal midiático, ver HONÓRIO FILHO, Paula Dovana Simplicio e COSTA, André De Abreu. Populismo penal midiático: exploração midiática da criminalidade e a espetacularização do crime. REBESP, v.12, n.1, 2019. E também VON SOHSTEN, Natália França. Populismo penal no Brasil: o verdadeiro inimigo social que atua diretamente sobre o direito penal. Revista Âmbito Jurídico, 1/5/2013.

rigorosas. Programas sensacionalistas como Brasil Urgente e Cidade Alerta, capitaneados pelos apresentadores Datena e Sikera Jr, respectivamente, figuras de forte apelo popular que provocam um efeito moralista junto à opinião pública - que passa a exigir uma ação punitiva para aqueles classificados como bandidos, meliantes, marginais, ainda que, dentro do que preveem as leis e o sistema judiciário, ainda sejam apenas suspeitos ou acusados. Estes programas exercem uma função de reatualização da guerra colonial:

As guerras coloniais são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta que coloca o conquistador contra um inimigo absoluto. Todas as manifestações de guerra e hostilidade marginalizadas pelo imaginário legal europeu encontraram lugar para reemergir nas colônias (MBEMBE, 2016, p. 134).

O benefício da dúvida da linguagem cotidiana ou a presunção de inocência da linguagem jurídica passam ao largo destes discursos, produzindo um efeito punitivo que pode ser extremado - como no desejo de morte (ou sua aberta comemoração) para aquele sujeito mostrado de forma sensacionalista na mídia como o inimigo - ou ainda no apoio a um encarceramento massivo e muitas vezes sem processos democráticos de julgamento e defesa.

Desta forma, um círculo colonial se fecha: se sistematicamente pessoas negras são retratadas no lugar de perpetradoras de violência, logo, serão passíveis de punições, por meio de mais violência. Diferentemente das produções abertamente ficcionais, o telejornalismo traz consigo o agravante da ilusão mobilizada nesses programas de serem portadores das informações do dia-a-dia e, portanto, retratos da realidade.

Na televisão e no cinema, a associação do homem negro à ‘agência da violência’ é reiteradamente reforçada, não necessariamente na figura de vilões e antagonistas, mas em figurantes e personagens sem nome que são colocados na cena para cometer um assalto, um estupro ou fazer um sequestro. Quando o ator negro Babu Santana ficou em evidência após participar de um *reality show*, um assunto que circulou nas redes sociais foi sua carreira como artista e os papéis que havia feito até então. Em uma carreira de duas décadas, o ator interpretou uma série de personagens sem nome - assaltante, presidiário, traficante, às vezes ocupando o outro lado da cena policial, como agente penitenciário, guarda, delegado e soldado.

No aclamado filme *Cidade de Deus*, de 2002, o personagem Dadinho/Zé Pequeno é a encarnação da maldade. Desde sua infância, Dadinho se regozija a partir da violência sobre o outro sem que o filme nos mostre quaisquer outras nuances de sua personalidade. Na verdade, quem vê *Cidade de Deus* nem consegue entender muito bem porque aquele Zé Pequeno é tão agressivo e parece extrair prazer da dor que causa. No máximo, a conclusão que pode ser tirada, em relação a isso, é que essa seria uma característica dele, talvez até inata.



Figura 19. Cena do filme Cidade de Deus.

Descrição da imagem: um menino negro de pele bem retinta, vestido com um short curto e uma camisa de botão de manga curta, ambos com tons ocres, empunha uma pistola com suas duas mãos. O menino está sorrindo, com olhos semicerrados, parecendo gargalhar. A câmera está posicionada de baixo para cima, como se nós espectadores estivéssemos sendo alvejados pelo tiro. Atrás do menino, vemos o céu e um pé de bananeira, com um coração de bananeira e cachos de banana pendurados.

Nesta tecnologia de enquadramento, o corpo negro é retratado como autor primordial da violência. Isso ocorre mais com a representação masculina, onde homens negros de todas as idades são retratados como bandidos, contraventores, traficantes e agressores domésticos. Associado à tecnologia da ‘subalternidade’, temos também os capangas e jagunços, estereótipos muito presentes na televisão brasileira.

O ator Tony Tornado, com mais de 60 anos de carreira e considerado um grande nome no campo artístico brasileiro, é muitas vezes lembrado por papéis deste tipo, como o de Gregório Fortunato, o “Anjo Negro”, capanga do presidente Getúlio Vargas, na minissérie Agosto, ou como Rodésio, o capanga fiel da Viúva Porcina em Roque Santeiro. O próprio ator, reconhecido militante da luta antirracismo, fez uma crítica a esse respeito no Festival de Arte Negra, evento em que participou em 2015: “Os negros hoje possuem mais voz ativa comparado a tempos atrás. Mesmo assim, nas artes cênicas, por exemplo, falta perceberem que o negro pode, sim, interpretar um gerente de banco com credibilidade, um presidente de empresa. Não precisa ser só capanga, jagunço ou segurança”.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> <https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/foco-na-arte-negra-1.1174602>, acesso em nov. 2023.

Como já foi explorado ao longo deste trabalho, homens negros são especialmente sub-representações nas produções brasileiras, mas os papéis reservados aos meninos negros atores são especialmente preocupantes, já que mesmo muito jovens muitas vezes não encontram outras possibilidades de atuação além de personagens extremamente violentos.

Se meninos e homens negros e pobres são frequentemente retratados como bandidos, para as mulheres negras são reservados nesse enquadre os papéis de barraqueiras e violentas, principalmente com as crianças. Num estereótipo diretamente oposto ao da *mãe preta/mommy*, figura mítica tão cara ao mito da democracia racial e do bom convívio e afetividade interracial, as *saphires* são mães megeras, descuidadas e violentas para com seus filhos (normalmente biológicos). Entram também como enquadramentos de ‘agência da violência’ para mulheres os estereótipos em torno de mulheres negras raivosas, em oposição à delicadeza e ao “instinto” maternal, de cuidado e casamenteiro de mulheres brancas.

Esse é um recurso derivado diretamente do medo branco, que facilita a aceitação do fato de que, quando desligamos as telas, o contingente da população carcerária seja majoritariamente composto por pessoas negras.

### 3.2.11. A ética duvidosa

A tecnologia de enquadramento da ‘ética duvidosa’ consiste em retratar sistematicamente pessoas negras com comportamentos imorais, de todos os tipos. Os homens negros, principalmente, são bastante retratados a partir dessa lente, seja na figura do malandro, aquele que vai tirar proveito do outro, seja no bêbado, no vagabundo, no mau pai de família ou um pai que se ausenta da sua própria família, enfim, toda sorte de imagens depreciativas.

o perfil identitário de um Brasil embranquecido, patriarcal, de classes média e alta coloca sob suspeita o Brasil do "desvio" representado por negros, índios, mestiços, homossexuais e pobres - isto para nos atermos somente aos aspectos de etnia, gênero e condição econômica (PEREIRA E GOMES, 2001, p. 34).

Esta tecnologia de enquadramento frequentemente é associada a outras, como a *agência da violência*, na figura do agressor doméstico, por exemplo, ou da ‘agência da violência’ combinada com a ‘hiperssexualização’, na figura do agressor sexual. Saindo do campo da violência, a ‘ética duvidosa’ também é aliada à ‘hiperssexualização’ das mulheres negras, na figura da amante promíscua, ou à ‘subalternização’, na figura da empregada maliciosa e alcoviteira. A figura do bêbado também é constantemente aliada à comicidade, em papéis comuns a esquetes humorísticas, por exemplo. Isto se dá porque a ‘ética duvidosa’

é uma concepção bem abrangente que engloba muitas possibilidades, mas o que a caracteriza principalmente é seu propósito de enquadrar a imagem negra no lugar daquilo em que não se pode confiar.

Talvez possamos aqui considerar a importância da confiança - ato de fiar, de ter fé, acreditar e autorizar - como algo que a branquitude vai procurar monopolizar, associando à sua própria imagem o emblema daquele que merece confiança, na mesma medida em que confere a desconfiança aos povos aos quais impuseram a colonização.

Novamente, a narrativa audiovisual não é imprescindível e nem a única a produzir regimes de racialidade. Uma das primeiras imagens de controle a serem usadas sobre os negros no Brasil pós-abolição, associando a prática da capoeira à desordem social, foi veiculada por jornais do período, que disseminavam o medo dos negros capoeiras como malandros e vadios. Se a imprensa imperial havia sido um meio de anunciar pessoas negras escravizadas para potenciais compradores, no período que se sucedeu à lei áurea, a imagem do negro capoeirista será o primeiro estereótipo que recai sobre o homem negro livre como um agente da desordem e perigo para a sociedade. Ao se tornar livre, o homem negro não teve nenhuma garantia, suporte ou mesmo oportunidade de se inserir como cidadão na sociedade, e passa a ter sua imagem vinculada à vadiagem/indolência e desordem/violência.

A capoeira emerge nesse novo contexto urbano, definindo-se como tipo social, cuja imagem é produzida temporalmente no discurso da imprensa carioca. E, ao longo do século XIX, de certa forma, esse discurso traduz a “alma” da malandragem carioca que assumiria seu lugar no imaginário da cidade mais efetivamente nas primeiras décadas do século XX através da figura do sambista. A malandragem da capoeira está na ambiguidade, que reside na linha fronteira da valentia que o coloca entre o herói e o bandido, dependendo da relação de apoio ou oposição ao poder constituído (polícia, exército, políticos). Pertencente ao mundo rueiro, é descrito sempre em movimento, seja no espaço físico, seja na ordem social. [...] Os olhares lançados para a capoeira, nesse período, se voltam muito mais para seu caráter bélico que para seus atributos ritualísticos originários da cultura negra do Brasil, mas devemos assinalar que esse caráter não se perde, pois as narrativas da capoeira nas rodas espalhadas pela cidade e nos folguedos populares são constantes (PONTES, 2005, p. 02).

A negatização da cultura negra e seus elementos vai permanecer ao longo da história, seja na criminalização direta ou no artifício do que proponho como ‘ética duvidosa’. Não apenas com a capoeira, isso ainda ocorrerá ainda com a religiosidade negra, o samba e o funk, na nossa história mais recente. Nas culturas afro-diaspóricas, muito preservadas a partir de eventos e comunidades de fundo religioso, a moralidade não é uma queda de braço do bem contra o mal, nem uma alternância de preto-no-branco como um tabuleiro de damas. Ao contrário, o maniqueísmo é uma lógica da branquitude, que só adquire sentido a partir das matrizes dicotômicas que fundamentam a sociedade ocidental. Mas no encontro desta com

outros povos, principalmente aos quais ela impõe a colonização, essa matriz dicotômica opera uma modulação perversa que vai traduzir o outro como o mal. É assim que a figura de Exu, por exemplo, se torna o diabo, afunilando toda a complexidade, inclusive de ordem moral, que ela carrega.

Moralmente, ou a pessoa negra é enquadrada no lugar do mal absoluto ou a partir de uma moralidade ambígua, que deve suscitar suspeita. Em relação aos homens, são atribuídos os já mencionados estereótipos de malandro, bêbado, indolente e vagabundo, enquanto às mulheres cabem os de fofoqueira, intrigueira, barraqueira e mãe de filhos que é incapaz de cuidar. No campo da representação audiovisual, Adilson Moreira fala sobre a personagem Adelaide<sup>63</sup>, ícone da estereotipia da imagem negra na história recente da televisão brasileira, que “a convergência de estereótipos raciais e sexuais fazia com que essa condição fosse associada à falta de higiene, à incapacidade de controle da sexualidade, à total indolência.” (MOREIRA, 219, p. 112-113).

*Mussum, um filme do cacildis* foi um documentário sobre o personagem lançado em 2019, sob direção de Susanna Lira e narração do ator Lázaro Ramos. Nele, uma fala de Augusto Gomes, filho de *Mussum*, contraria o estereótipo ao qual o personagem foi associado e reconhecido durante a sua carreira: “Nunca vi meu pai chegar em casa bêbado. Ele tinha uma resistência para bebida e sabia beber. Sempre chegou no horário correto, em aeroporto, em show, em qualquer compromisso. Se [ele] fosse bêbado, ele não tinha condições de fazer metade do que ele fazia”<sup>64</sup>.

Tendo feito inúmeras cenas interpretando a figura de um bêbado, fora das telas, Antônio Carlos Bernardes Gomes, o homem apelidado de “Mussum”, consumia álcool sem jamais ter sido visto por seu filho como os personagens que encenava. Joel Zito Araújo, grande referência do cinema negro e da pesquisa em representação negra, neste mesmo documentário separa a figura de ‘Mussum’ da de Antônio Carlos<sup>65</sup>, reiterando que a televisão brasileira deu espaço para Mussum, mas não para a representação de Antônio Carlos:

Eu acho que o Mussum não tem nada a ver com o Antônio Carlos. Todos os dois têm a mesma origem, todos os dois nasceram na periferia do Rio de Janeiro, todos os dois nasceram na favela, ou quase favela... Só que se você comparar o personagem real, Antônio Carlos, esse não está na televisão até hoje. O negro correto, até mesmo um pouco rígido, o negro buscando se afirmar na sociedade, buscando ser respeitado. O problema não está no Antônio Carlos, nem está no Mussum, está no uso que a televisão faz da imagem do negro (ARAÚJO, 2019).

---

<sup>63</sup> Mais sobre a personagem na tecnologia de enquadramento da *Comicidade*.

<sup>64</sup> Aproximadamente 12’30” do documentário.

<sup>65</sup> Aproximadamente 46’30” do documentário.

Em seu próprio filme, *A Negação do Brasil*, Joel Zito Araújo faz um relato sobre a peculiar homenagem rendida a Grande Otelo na novela *Mandala*, exibida de 1987 a 1988. Segundo consta no filme, Dias Gomes, o autor, quis colocar uma família negra em sua produção, pela ocasião do centenário da abolição. O pai desta família seria vivido por Grande Otelo e representaria a vida do próprio ator, sendo um veterano ator negro, que trabalhava com sua filha. Em seu desenvolvimento, contudo, a trama foi enfatizando o alcoolismo do personagem (*A NEGAÇÃO DO BRASIL*, 2000). Esta foi a homenagem que a televisão brasileira pôde fazer a um ator negro com uma carreira de quase seis décadas só de cinema, premiado nacional e internacionalmente, com um talento notável e cuja história pessoal se confunde com a história do cinema brasileiro.

Entre as grades da televisão brasileira, então, não há espaço para o homem negro correto, mas há para o homem negro no bar, irresponsável, raivoso ou displicente com sua família. No ano de 2006, os atores Lázaro Ramos e Taís Araújo vivenciaram o casal cambalacheiro ‘Foguinho’ e ‘Ellen’ na novela *Cobras e Lagartos*, exibida no horário de 19h. Em material oficial da emissora, a descrição da trama<sup>66</sup> é elucidativa:

Quem se envolve na trama principal da novela é Foguinho (Lázaro Ramos), um homem cheio de paradoxos. É um tremendo vagabundo, mas tem um coração de ouro. É ignorante, mas esperto e muito carismático. [...] Considerado um desclassificado por toda a família, ninguém demonstra nenhum afeto por Foguinho. Seu pai o obriga a trabalhar como homem-sanduíche de sua loja de penhores, serviço que ele odeia. [...] Foguinho é apaixonado por Ellen (Taís Araújo), uma mulher linda, ambiciosa e amoral [...] O objetivo de vida de Ellen é enriquecer. Por isso, apesar de já ter namorado Foguinho quando era mais nova, ela o despreza, de olho em um homem rico e bem-sucedido.

Um dos raros casais negros inter-raciais na televisão daquele momento é então constituído por duas pessoas de índole duvidosa, onde ‘Ellen’ só se abre à relação devido às posses de ‘Foguinho’ que, por sua vez, são consequência de um trambique. Antes disso, Foguinho trabalhava na rua, fazendo publicidade como plaqueiro e distribuindo panfletos, enquanto paquerava as mulheres que passavam. A novela faz ainda uma representação ainda bem desfavorável à família negra, retratando como pessoas sem etiqueta, que não sabem se comportar, extraindo seu caráter humorístico de situações advindas deste contexto.

---

<sup>66</sup> Retirado do site Memória Globo, disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cobras-lagartos/noticia/trama-principal.ghtml> Acesso em nov. 2023.





Figura 20. Camila Pitanga caracterizada como Bebel em *Paraíso Tropical*.

Descrição da imagem: na calçada de uma rua, à noite, uma mulher negra de pele clara está parada com as mãos em seus quadris. Ela tem cabelo liso bem longo, na altura de sua cintura, que mantém em um rabo de cavalo, e veste um top de com estampa animal de onça pintada, deixando sua barriga à mostra, com uma saia bem curta preta de couro, e uma bota acima da altura dos joelhos, também com estampa animal, de tigre. A mulher usa dois brincos bem grandes de formato redondo e na cor branca, ela usa um batom escuro e olha para a frente, como se estivesse esperando algo. Ao lado dela, à esquerda, vemos um carro e mais à frente, atrás dela, na rua, vemos outro.

Outro ícone do enquadramento da mulher negra na ‘ética duvidosa’ é a personagem de Camila Pitanga em *Paraíso Tropical*, novela das 21h. A personagem era uma garota de programa golpista e alpinista social, que queria se dar bem a qualquer custo. Sua descrição oficial<sup>67</sup> é:

BEBEL (Camila Pitanga) - Linda, atraente, mas sem caráter, é uma das meninas do bordel de Amélia (Susana Vieira), onde mantém um ar de superioridade em relação às companheiras de trabalho. Ambiciosa e individualista, torna-se amante do cafetão Jáder (Chico Diaz) e passa a trabalhar para ele no calçadão de Copacabana, no Rio de Janeiro. Conhece Olavo (Wagner Moura) e vive com ele uma tórrida relação, tornando-se sua cliente “fixa”. [sic]

Bebel falava errado, almejava e se deslumbrava com itens de luxo e em algum momento tem aulas de etiqueta para saber se comportar em ambientes sofisticados - uma verdadeira fixação da dramaturgia brasileira. É constantemente chamada de “cachorra” por

<sup>67</sup> Retirado do site Memória Globo, disponível em [https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/paraíso-tropical/noticia/personagens\\_ghtml](https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/paraíso-tropical/noticia/personagens_ghtml) Acesso em nov. 2023.

Olavo, homem branco e rico, com quem nutre uma tórrida relação e se torna seu cliente fixo. Seu desfecho na novela é como laranja da empresa de um senador, dando um depoimento inconsistente em uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito), enquanto conversa com um fotógrafo sobre a revista para a qual vai pousar, explicando ser “nu artístico” e preocupada apenas com a fama que está adquirindo pela ocasião.

Curiosamente, os três personagens mencionados foram muito bem recebidos pelo público, ao ponto de “roubarem a cena”. Inversamente ao que ocorre no protagonismo de conveniência, estes personagens com caráter ambíguo são extremamente carismáticos e ganham a aceitação do público. Tanto em *Cobras e Lagartos* quanto em *Paraíso Tropical*, estes personagens se sobrepuseram aos protagonistas brancos, que hoje mal são lembrados. Se a ‘ética duvidosa’ é uma tecnologia de enquadramento que prende a imagem da pessoa negra a um lugar sob suspeita, que não se pode confiar, ela é o modo pelo qual em sido possível personagens negros ganharem destaque na história da televisão brasileira.

### **3.2.12. Os usos da vilania**

Finalmente, chegamos à última tecnologia de enquadramento que investiguei neste trabalho, e ela diz respeito aos usos possíveis da ‘vilania’ na manutenção das hierarquias raciais e afunilamento dos imaginários. Este é um enquadramento completamente narrativo, embora alcance algumas nuances específicas quando utilizado nas mídias audiovisuais, principalmente televisivas.

Se a emergência de algum tipo de conflito é um ponto fundamental para o desenvolvimento de qualquer narrativa, na matriz binária da cultura ocidental convencionou-se atrelar o conflito à figura de um vilão, quase uma prerrogativa das narrativas hegemônicas. Em um passado recente, esta configuração delineava mocinhos para quem torcemos e vilões que odiamos, papéis que têm sido cada vez mais diluídos em narrativas mais complexificadas, mesmo aquelas destinadas a crianças. Esta função narrativa permite pelo menos três recursos de enquadramento bem diferentes entre si.

#### **a. quando o papel de vilão é racializado**

A primeira tecnologia de enquadramento por meio da ‘vilania’ é a mais simples, já que utiliza o próprio binarismo maniqueísta para operar uma lógica do nós *versus* eles. Historicamente, este uso da vilania tem sido largamente utilizado para associar inimigos políticos à representação da maldade e do que deve ser exterminado. Os exemplos são

inúmeros: desde os indígenas no faroeste aos inimigos alemães durante a segunda guerra mundial e russos durante a guerra fria.

No filme *O Nascimento de uma Nação*, de 1915, a vilania é endereçada aos homens negros e aos brancos abolicionistas do norte estadunidense, sofrendo muitas críticas por glorificar a Ku Klux Klan como uma iniciativa heroica de defesa dos nobres valores sulistas. Apesar de ser exaltado até hoje por muitos estudiosos e entusiastas da história da arte cinematográfica, o filme encontrou obstáculos no exercício de divulgação de suas ideias tão abertamente racistas, principalmente por seu papel como propaganda da KKK.

O mesmo não ocorreu com os muitos estereótipos em torno dos árabes, que povoaram as cenas projetadas no cinema norte-americano. Sut Jhally, professor de comunicação na Universidade de Massachusetts Amherst, dirigiu o documentário *Filmes Ruins, Árabes Malvados: Como Hollywood Vilificou um Povo*<sup>68</sup>, lançado em 2006, poucos anos após o ataque às torres gêmeas. Dentre outros assuntos, a obra traça um paralelo entre a estereotipação da imagem árabe e questões sócio-políticas como a crise do Petróleo na década de 1970 e o apoio irrevogável dos EUA a Israel na Palestina. Mencionando conexões entre Washington, capital estadunidense, e Hollywood, polo de produção cinematográfica do país, o filme se refere a algumas produções em cooperação com o Ministério da Defesa.

De todos os filmes do Ministério da Defesa, o que resistirá à prova do tempo como o mais racista é *"Regras da confrontação"*. O filme foi escrito pelo ex-secretário da armada, James Webb. A ação tem lugar no Iêmen, um país real no Oriente Médio. Há demonstrações violentas na embaixada estadunidense e os marines, liderados por Samuel L. Jackson, são chamados para evacuar os empregados americanos. E quando tratam de fazê-lo, os marines abrem fogo contra a multidão e matam dezenas de iemenitas, incluindo mulheres e crianças. E na investigação que segue, Tommy Lee Jones, o advogado que representa o personagem de Samuel L Jackson, vai ao Iêmen para investigar.

O filme nos leva a crer o que parece óbvio, que os marines cometeram essa atrocidade. Marines armados dispararam contra esta gente. Eles só tratavam de defender-se. Durante sua investigação, o personagem de Jones vê uma menina pequena com uma só perna, a segue e chega a uma sala do hospital cheia de vítimas civis. Encontra uma fita de áudio junto à cama de uma das vítimas, e quando a fita é traduzida no tribunal, imediatamente começamos a mudar nossa opinião acerca de quem é responsável por este massacre: *"Matar americanos e seus aliados, tanto civis como militares, é dever de todo muçulmano capacitado."* Descobrimos que os civis iemenitas não são tão inocentes depois de tudo. Resulta que eles abriram fogo sobre os marines primeiro.

E em um momento que sobreviverá na infâmia de Hollywood, repentinamente descobrimos que a menina pequena por quem temos nos compadecido, a mesma menina cuja humanidade e inocência poderiam ter botado abaixo nossos estereótipos, bem, ela não é melhor que esses outros terroristas iemenitas. Como resultado, quando Samuel L Jackson diz a frase chave, *"Matem os filhos da puta!"* Agora estamos do seu lado. Por que importa isto? Porque ao final, o massacre, incluso de mulheres e crianças, terá sido justificado e aplaudido (FILMES RUINS, ÁRABES MALVADOS: COMO HOLLYWOOD VILIFICOU UM POVO, 2006).

---

<sup>68</sup>Originalmente "Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People".

O documentário defende que atuações políticas de Washington seriam justificadas ou facilitadas através destas representações sistemáticas dos povos árabes, incluindo que uma política antiterrorismo fosse adotada a partir do 11 de setembro com traços islamóforos e racistas, associando este tipo de violência aos povos árabes e à religião muçulmana. Nesse sentido, é possível que a construção imagética do inimigo acompanhe um conjunto de ações políticas que buscarão ser justificadas por meio destas narrativas, seja no próprio momento histórico, seja posteriormente, como é o caso da reconstrução narrativa da colonização do oeste norte-americano através de uma série de filmes produzidos tão massivamente desde 1930, que vão mesmo configurar o faroeste um gênero cinematográfico específico.

Este é um recurso narrativo bem evidente, quase óbvio, mas que pode ser construído também de modo mais sutil - caracterizando, por exemplo, os inimigos com ícones e elementos da estética de um determinado povo que se pretenda vilanizar. Em casos assim, normalmente esses vilões não apresentam nuances, não geram empatia alguma ao público, sendo utilizados na trama apenas para fomentar os conflitos vividos pelo(s) protagonista(s) e serem punidos no decorrer ou ao final da narrativa. Quando isto se associa à caracterização de um povo, é uma perspectiva necessariamente racista, que vai restringir este povo, o outro, a um estereótipo redutor, narrando uma história única sobre esse povo (ADICHIE, 2009) e o classificando, dissimuladamente, em uma categoria de sub-humanidade.

Se pessoas negras têm sido reiteradamente retratadas como agentes da violência, logo, também ocupam o lugar dos bandidos, necessariamente em oposição aos mocinhos, na lógica dualista sintetizada na sentença ‘nós bons *versus* eles maus’. No campo do entretenimento audiovisual, é comum vermos uma horda selvagem de pessoas mais escuras sendo exterminada pelos mocinhos. Mesmo em gêneros de aventura que vão retratar seres fictícios, é comum que os grupos inimigos e extermináveis sejam compostos por criaturas mais escuras que as protagonistas. No entanto, um personagem negro que seja o vilão, autor de todas as maldades contra os mocinhos, não é algo tão comum nas ficções audiovisuais - no máximo, alguns antagonistas e estas hordas escuras de figurantes a serem assassinados. A vilanização de elementos das culturas negras, porém, é recorrente e costumeira.

A dita ‘magia negra’, por exemplo, opera uma redução de toda experiência religiosa e espiritual de matriz africana à prática de atos perversos e feitiços direcionados a pessoas inocentes, geralmente brancas. O vodú foi representado em inúmeras produções do cinema norte-americano, desde o gênero do terror até o infantil, reduzido muitas vezes a alfinetar bonecos para fazer pessoas sentirem dor.

As religiões afro-brasileiras foram, nas primeiras décadas deste século [XX], alvo de intolerância, sofrendo várias perseguições, com direito a incursões policiais, fechamento dos terreiros e prisão de alguns de seus líderes. Na realidade, não gozavam de boa reputação social, sendo observadas sempre com muitas suspeitas pela imprensa, a Igreja Católica, a medicina e a polícia (FONSECA, 2001, p. 87).

Ainda na representação audiovisual, mas fora do setor do entretenimento, a programação religiosa ocupava 21% do conteúdo exibido pela televisão aberta no Brasil no ano de 2017<sup>69</sup>, sendo quase em sua totalidade a exibição de cultos, missas e atrações cristãs, uma projeção muito diferente da diversidade religiosa do país. Nestes programas, não é incomum que religiões de matriz afro-brasileira sejam abertamente demonizadas ou referenciadas como um passado do qual devotos se afastaram e/ou se arrependeram.

Outro elemento da cultura afro-brasileira contemporânea que, em uma história recente, foi alvo de discursos que lhe conferiam um estatuto de vilania foi o movimento funk, com suas músicas e bailes de favela. Isto porque, através do jornalismo policial, como exposto anteriormente, a imagem do jovem negro favelado tem sido sistematicamente construída como um inimigo público, nas figuras do bandido e do traficante.

À semelhança do dueto Washington-Hollywood exposto no documentário dirigido por Sut Jhally, a vilanização de elementos e atores da cultura negra pela mídia televisiva brasileira também repercute em efeitos políticos, desde a legitimação de atos de racismo religioso à legitimação dos assassinatos de pessoas negras em ações policiais e naturalização da proporção racial de encarceramento no sistema prisional brasileiro.

## **b. quando falas racistas são difundidas através de vilões**

O segundo uso da *vilania* enquanto tecnologia de enquadramento está na representação não de vilões negros, mas, ao contrário, de vilões racistas. Isto porque, em primeiro lugar, a interpretação da vilania exige certa habilidade artística e, desta forma, não são quaisquer atores ou atrizes que são escalados para os papéis de vilões.

No caso de novelas como *Senhora do Destino* (2004-2005) e *Avenida Brasil* (2012), as vilãs ‘Nazaré Tedesco’ e ‘Carminha’, interpretadas respectivamente por Renata Sorrah e Adriana Esteves, fizeram tanto sucesso que estão presentes até hoje no imaginário popular brasileiro.

---

<sup>69</sup> matéria de Mauricio Stycer: Programação religiosa ocupa 21% da grade da TV aberta no Brasil, vê Ancine, publicada em sua coluna no UOL na data de 25/08/2017. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2017/08/25/programacao-religiosa-ocupa-21-da-grade-da-tv-aberta-no-brasil-ve-ancine/>. Acesso em nov. 2023.

O uso de *memes* na *internet* nos auxilia a compreender esta operação: o *meme*, “assim como o gene, constitui-se como um replicador, uma unidade de transmissão, que carrega informações (biológicas, no caso dos genes; culturais, no caso dos *memes*) de um lado a outro e se espalha entre as pessoas como se as contaminasse.” (CHAGAS, 2021, p.03). O *meme*, então, é uma unidade de informação sintetizada em uma imagem ou texto, que pode ser multiplicada e transmitida entre usuários da *internet*.

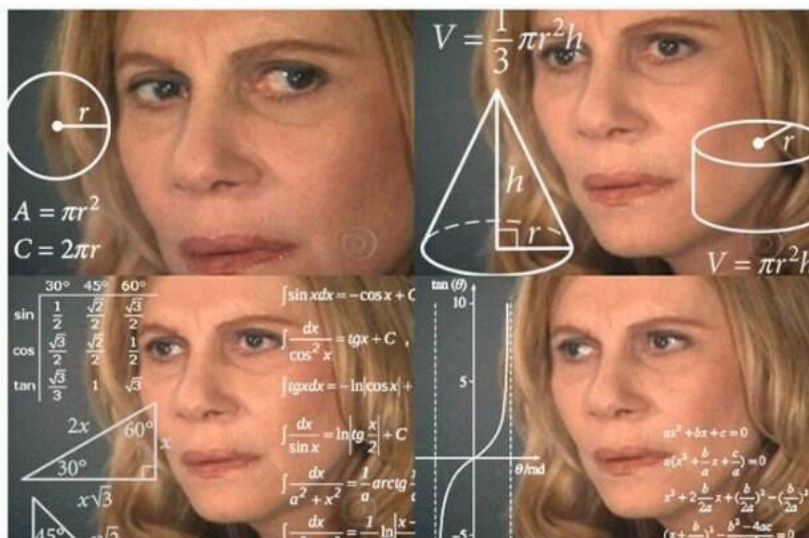


Figura 21. O famoso meme de “Nazaré Confusa”.

Descrição da Imagem: quatro *frames* do rosto da personagem *Nazaré Tedesco*, mulher branca, de cabelos loiros, com algumas linhas de expressão, olhando para o lado direito no primeiro *frame*, para frente, no segundo e no terceiro e para o lado esquerdo no último *frame*. Em todos os frames, ela mantém uma expressão de confusão, como se estivesse fazendo muito esforço pensando em algo. À frente destas quatro imagens sobrepostas, em branco, há algumas funções matemáticas, desenhos de figuras geométricas com raio e altura delineados e uma tabela de seno, cosseno e tangente.

As duas personagens, ‘Nazaré Tedesco’ da novela *Senhora do Destino* e ‘Carminha’ de *Avenida Brasil*, são extraordinariamente utilizadas como *memes*, o que denota popularidade na mesma medida em que anuncia a longevidade desta popularidade. Enquanto personagens de novelas que já acabaram há 18 e 11 anos, respectivamente, possivelmente já seriam muito pouco mencionadas nos dias atuais, por mais que certamente as duas se configurassem como ícones da nossa história televisiva. Enquanto *memes*, as imagens dessas vilãs se perpetuam constantemente no cotidiano da população brasileira, profundamente atravessado pelo compartilhamento de informações via redes sociais<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Da matéria de Luiz Gustavo Pacete para Forbes Tech: Brasil é o terceiro maior consumidor de redes sociais em todo o mundo. Publicada em 9 de março de 2023. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-tech/2023/03/brasil-e-o-terceiro-pais-que-mais-consome-redes-sociais-em-todo-o-mundo/>. Acesso em nov. 2023.



O *meme* “Nazaré Confusa” nos informa um pouco da excelência da atriz que interpreta esta vilã, já que apenas sua expressão completa um sentido nela mesma sem a necessidade de informações verbais. A adição das expressões matemáticas é o que confere seu humor, que o tornou extremamente popular no Brasil e, por ser constituído apenas pela expressão facial e por elementos da linguagem matemática, não conta com uma barreira linguística, o que permitiu também sua expansão internacional.



Figura 22. meme com Nazaré Tedesco.

Descrição da imagem: Novamente a personagem Nazaré Tedesco, mulher branca, de cabelos loiros, com algumas linhas de expressão, olha para um ponto à sua direita, com uma expressão absorta. Ela está sentada nos degraus de uma escada e em letras brancas e chamativas, lê-se acima “Vamos ignorar”, e “pra não empurrar da escada” abaixo.

‘Nazaré Tedesco’ tentou e conseguiu assassinar diversos personagens da sua trama, de maneiras diferentes, mas muitos dos quais empurrando da escada - um adorável clichê das telenovelas. O aspecto de humor que marca a linguagem do *meme* suaviza a vilania da personagem, fazendo dela um aspecto cômico, como exemplificado no *meme* que mostra uma cena da personagem junto aos dizeres “Vamos ignorar pra não empurrar da escada”. A piada transforma o ato homicida de Nazaré em um impulso coletivamente compartilhado, diluindo a vileza da personagem em uma sensação de impaciência comum à experiência humana.



Figura 23. Memes de Nazaré Tedesco com frases de internautas.

Descrição: Quatro *memes* de imagens diferentes de *Nazaré Tedesco* nas novelas. No primeiro, a vilã está com uma expressão de desprezo, com os dizeres “Você odeia fulana, né?” e “Amiga eu odeio é não ter dinheiro... pra fulana eu tô é nem aí (sic)”. No segundo, Nazaré está com a boca semiaberta, como se estivesse falando algo e a imagem é complementada com as frases “Não me tire do sério” e “me tire de casa, convide pra ir no rodízio japonês e diga: “eu pago, você merece”. No terceiro, *Nazaré* está de óculos escuros, com uma expressão esnobe e os dizeres: “Um dia tô bonita, no outro tô linda, no seguinte tô maravilhosa”. No quarto e último *meme*, *Nazaré* está chorando com os dizeres “A vida é chorar e pagar boleto”.

Finalmente, o público passa a se apropriar de imagens da vilã na novela para expressar suas próprias questões, concluindo uma operação de identificação que revela a ambiguidade presente nestas malévolas figuras. O fato de as grandes vilãs de novela serem comumente interpretadas por atrizes prestigiadas, adicionado aos textos engraçados de suas falas, auxilia a colocar essas personagens em um lugar de ambiguidade, onde o público as odeia, mas não as odeia tanto, podendo aderir ao discurso delas.

Dentro de uma tradição narrativa maniqueísta, os vilões serão figuras centrais e necessárias para que a história se desenvolva, já que será através deles que se produzirá o



conflito, âmago da narrativa. Sem conflito, não há história, o que acaba os tornando imprescindíveis para um bom enredo. A personagem ‘Carminha’ de *Avenida Brasil* é uma das vilãs mais aclamadas da história recente da televisão brasileira, seja pela qualidade do texto, seja pela atuação inspirada da atriz que lhe deu vida. Suas atitudes são indecorosamente malignas, antagonizando já no primeiro capítulo com uma criança que havia perdido sua mãe e simulando ter carinho por ela logo depois, quando seu marido, pai da menina, chega.



Figura 24. Meme com fala de Carminha.

Descrição da imagem: *Carminha* está em um caminhão, sentada no banco do passageiro, olhando para frente, com uma expressão grave. Na legenda, lê-se: “Toca pro inferno, motorista”

Suas falas jocosas direcionavam as mais criativas ofensas a quem quer que estivesse em algum estado de vulnerabilidade, incluindo crianças como a menina da primeira cena, enteada que posteriormente ela abandona em um lixão, e também sua filha biológica, uma menina acima do peso que ouvia toda sorte de ultrajes de sua própria mãe. Humilhava também empregados e mantinha um comportamento respeitável apenas com pessoas poderosas que lhe despertassem algum tipo de interesse. Dentre estas ofensas, assim como ‘Nazaré’, algumas eram de cunho racista.

Em outra cena dessa telenovela [*Avenida Brasil*], podemos observar que as expressões “pentear macaco” e “fazer chapinha em macaco” não tem o mesmo significado da linguagem comum e popular. Quando Carminha (uma das personagens principais) diz para Monalisa, - “Vá pentear e fazer chapinha em macacos!” essas expressões se potencializam e o estereótipo racial se revela renovado (D’ALMEIDA, 2015, p. 251).

Em relação à exposição de suas falas racistas, há uma dubiedade que advém do potencial carismático da figura do vilão: ao mesmo tempo que parece ser uma crítica da obra,

estas falas estão sendo transmitidas ali, na televisão ou no cinema (embora esta seja uma tecnologia mais encontrada na televisão mesmo). Esta ambiguidade precisa ser resolvida na própria narrativa, já que, se a obra deixar para o telespectador fazer o julgamento moral, parte do público vai tender a se identificar com ela. Pedagogicamente, é necessário, para fazer a crítica, eliminar (ou ao menos diminuir) a possibilidade de adesão ao discurso racista e, para tal, isso deve vir dentro da trama.

Na imagem abaixo, por exemplo, eu não sei precisar se a expressão “eu não sou suas nega” estava no texto original da novela ou se foi uma expressão associada à ‘Carminha’ a partir da apropriação de sua imagem por um internauta, mas, em ambas as possibilidades, os valores racistas contidos na afirmação estão sendo reiterados e transmitidos a partir do *meme*.



Figura 25. *Meme de Carminha.*

Descrição da Imagem: A personagem *Carminha*, mulher branca de cabelos lisos e loiros, está de olhos arregalados e apresenta uma expressão de espanto. Sua boca semi-aberta dá a impressão de que ela está falando algo. Lê-se acima “Fala baixo”, e “que eu não sou suas nega”, abaixo da imagem.

O *meme* aqui é apenas uma ferramenta que confere visibilidade à operação contida neste uso da ‘vilania’, em que discursos racistas são veiculados na grande mídia através de personagens que, apesar de declaradamente vilões, também podem exercer uma atração no público.

Para não cair numa tecnologia de enquadramento, é preciso que este vilão seja culpabilizado ou impedido de algum modo, no exercício de seu racismo. O que se sugere ao espectador, afinal, ao fazê-lo observar personagens de má índole veiculando ideias racistas livremente? Quando estes vilões são punidos, normalmente é por outros atos vilanescos, quase nunca pelas ofensas raciais.

É preciso, portanto, que a narrativa evidencie o caráter indefensável do discurso racista - que não pode simplesmente transcorrer abrindo margem para uma filiação ao mesmo. Principalmente pela facilidade do público - exposto constantemente às ideologias racistas hegemônicas - de empatizar com personagens brancas, torna-se um desafio para roteiristas fazerem cenas de ofensas raciais serem pedagógicas, sem ambiguidade e sem acabar favorecendo uma incorporação ao discurso racista.

### **c. quando o racismo está no vilão**

Finalmente, o último uso da ‘vilania’ enquanto tecnologia de enquadramento está em vilões racistas que, diferentes da figura ambígua carismática mencionada anteriormente, são tidos pelo público como desprezíveis. Ou seja, personagens de caráter escancaradamente imoral têm atitudes abertamente racistas, numa artimanha para despertar a indignação do público e de outros personagens com os quais o público estabeleça um laço de empatia/identificação.

A vilanização do próprio racismo é um recurso discursivo muito importante para a manutenção da branquitude. Retratado como uma atividade de vilões, restrita a pessoas de má índole e evidentemente em desacordo com o bom caráter dos “mocinhos” e mesmo personagens mais neutros, o racismo é colocado como um crime terrível de pessoas igualmente terríveis. Esta tecnologia escamoteia o caráter estrutural do racismo e condição fundante da estrutura socioeconômica de todas as Américas. Ao fazer uma análise do filme *12 Anos de Escravidão*, lançado no ano de 2013, o professor, pesquisador, fotógrafo e cineclubista Lecco França menciona “em alguns momentos, o longa-metragem cai em estereótipos, ao retratar, por exemplo, o homem branco do Norte como progressivo e atencioso e o do Sul como a caricatura do mal, numa perspectiva maniqueísta” (FRANÇA, 2020).

Esta tecnologia de enquadramento consiste em um recurso mais elaborado, motivo pelo qual a deixei por último: quando a atitude racista e o exercício do privilégio de raça são atribuídos a pessoas más, no papel de vilãs, há, em primeiro lugar, uma redução do debate racial a uma questão moral<sup>71</sup>, e, ainda, de uma moralidade muito simplista. O vilão racista cumpre um importante papel de redenção e bode expiatório para toda a branquitude: afinal, se

---

<sup>71</sup> Em *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba nos alerta para “a consciência sobre o racismo não como uma questão moral, mas sim como um processo psicológico que exige trabalho. Nesse sentido, em vez de fazer a clássica pergunta ‘Eu sou racista?’ e esperar uma resposta confortável, o *sujeito branco* deveria se perguntar: ‘Como eu posso dismantelar meu próprio racismo?’ Tal pergunta, então, por si só, já inicia esse processo” (KILOMBA, 2019, p. 46).

o racismo é uma questão de vilania, boas pessoas brancas podem prescindir de pensar seus lugares nas complexas teias da racialidade brasileira; favorecendo o pacto narcísico da branquitude:

uma espécie de pacto, um acordo tácito entre os brancos de não se reconhecerem como parte absolutamente essencial na permanência das desigualdades raciais no Brasil. [...] Eles reconhecem as desigualdades raciais, só que não associam essas desigualdades raciais à discriminação e isto é um dos primeiros sintomas da branquitude (BENTO, 2002, p. 26-27).

A pedagogia audiovisual nos ensina a reduzir o racismo a uma atitude de maldade, e atos racistas a atitudes vilanescas. Esta associação retira o racismo de seu lugar de componente estrutural da sociedade e pode individualizá-lo como uma atitude de pessoas inescrupulosas. Esta é uma artimanha que pode retirar da cena as complexidades inerentes às relações raciais numa sociedade atravessada pelo mito da democracia racial, bem como o fato perturbador de que pessoas muito boas também podem ser diretamente beneficiadas pela desigualdade racial.

Este recurso permite também que pessoas brancas, mesmo as ditas aliadas da luta pela equidade racial, se sintam ofendidas antes de pensarem em seus próprios atos ao serem chamadas de racistas - mecanismo que leva recorrentemente ao silenciamento de pessoas negras em suas atitudes de alerta, denúncia ou mesmo uma convocação à reflexão. O círculo se fecha quando, justamente com a desculpa do ultraje, as pessoas brancas se autorizam a apenas se sentirem ofendidas e manterem suas velhas atitudes coloniais.

O vilão racista, ao mesmo tempo que invisibiliza o lugar da branquitude na estrutura das hierarquias raciais, impõe a discriminação racial como algo impossível de ser reproduzido por pessoas “de bom caráter”, dentro de suas melhores de suas intenções. Isto é completamente incompatível com o racismo da sociedade brasileira, onde relações de afeto e discriminação podem facilmente coexistir.

“A regra é isolar a manifestação racista como uma característica dos personagens maus” (ARAÚJO, 2004, p. 228). A personagem vilã engendra uma redenção para a branquitude. Ela funciona como um bode expiatório: ela é má, ela é racista, no final ela vai morrer ou ser punida de alguma forma e, como todas as atenções vão para ela, todos os outros personagens (e espectadores) podem usufruir da branquitude como bem entendem, sem serem questionados ou punidos.

o legado da escravidão para o branco é um assunto que o país não quer discutir, pois os brancos saíram com uma herança simbólica concreta extremamente positiva, fruto da apropriação do trabalho de quatro séculos de outro grupo (BENTO, 2002, p. 27).

Quando o racismo está no vilão é um uso da *vilania* como tecnologia de enquadramento que favorece o pacto narcísico e libera os brancos de uma dívida colonial que, se ressarcida, colocaria em risco seus benefícios diretos. Este, portanto, é um recurso muito potente para a criação e manutenção do racismo brasileiro, operando para pessoas brancas a possibilidade de, no campo do imaginário racial, se afastarem do estigma de agentes ou beneficiárias do racismo e, uma vez desassociadas desse estigma vilanesco, podem prescindir de qualquer reflexão sobre o lugar que ocupam no sistema racial.

## ÚLTIMOS TAKES

Um *take* é tudo aquilo que a câmera grava, desde que é ligada até o momento em que a desligam, principalmente o que é extraído entre o “gravando!” e o “corta!”. Chegar aos últimos *takes* é uma surpresa que eu não havia conseguido imaginar até esse momento. Foram tantas as cenas até chegar aqui! Cursos, encontros e exposições sobre o cinema negro que foram modificando os paradigmas da minha retina. Sem o contato com as narrativas contra-hegemônicas produzidas por pessoas negras no teatro, na literatura, no audiovisual, na pesquisa, nos estudos culturais e na psicologia, eu jamais conseguiria elaborar os incômodos que forjaram este trabalho.

Algumas cenas precisaram ser cortadas - e este é um exercício que não sei empreender sem condolência. Tinha a pretensão de poder me demorar mais no movimento de ZOOM OUT, explorando mais o sistema de visualidade que foi sendo construído na Europa e perpassou uma relação sujeito-objeto, espectador-espetáculo, colonizador-colonizado que foi sendo replicada respectivamente na ciência, no espetáculo e na colonialidade. Cheguei a escrever longamente sobre as mudanças do regime do olhar a partir da passagem do olhar europeu da idade média para o renascimento e mais longamente ainda me dediquei a estudar a pintura renascentista, o desenvolvimento da perspectiva linear, o advento do palco italiano, as expedições exploratórias dos viajantes naturalistas e, finalmente, a aviltada figura de Sarah Baartman, corpo sobre o qual se costuram todas estas linhas. Foi muito difícil deixar de lado uma pesquisa que me demandou tanto tempo e dedicação e eu pude reconhecer minhas próprias dificuldades para aceitar limites evidentes: nem tudo cabe em um quadro. Fica para os próximos episódios.

### **take 1 - Epifanias da Autoria**

Por muito tempo, eu só consegui ler e assimilar as produções de autores e autoras e só depois de um bom tempo que consegui elaborar meus próprios textos. Este processo só aconteceu depois que escrevi meus primeiros poemas e fui aprendendo a reconhecer o timbre da minha voz poética. Só depois dela que eu consegui habitar o meu corpo e produzir esta narrativa pesquisadora na primeira pessoa do singular. E depois disso fiz as pazes com o gesto da pesquisa, que pode ser uma viagem espetacular.

Eu não pensei nisso exatamente quando iniciei essa pesquisa, mas em algum momento eu fui me percebendo autora - afinal, eu fiz um filme, escrevi poemas, estou produzindo um

livro de poesias... De alguma forma para mim havia uma cisão. E como demorei a me perceber no lugar da autoria! Thamara Santos, psicóloga que tem cuidado de mim nos últimos anos e que, assim, tem acompanhado o meu trabalho de pesquisa, me apontou durante uma sessão que a minha trajetória de espectadora negra talvez tivesse alguma participação nas minhas dificuldades de me perceber neste lugar.

A partir daí passo a compreender que o meu imaginário também havia sido enquadrado para o embranquecimento e que a minha dificuldade inclusive de escrever era a dificuldade de transpor o lugar em que eu fui colocada, esse lugar da representação que busquei elaborar ao longo deste trabalho.

No decorrer deste processo, vou me compreendendo enquanto uma intelectual em construção, percebendo que tenho sido autora desta pesquisa e que posso ser, que já tenho sido autora de tantas coisas e serei ainda de algumas outras.

Enquanto eu escrevo  
 Eu não sou o Outro  
 Mas a própria voz  
 Não o objeto  
 Mas o sujeito  
 Torno-me aquela que descreve  
 E não a que é descrita  
 Eu me torno autora,  
 E a autoridade  
 Em minha própria história  
 Eu me torno a oposição absoluta  
 Ao que o projeto colonial predeterminou  
 Eu retorno a mim mesma Eu me torno.<sup>72</sup>

Começo a me afirmar, então, como uma intelectual negra em construção, a sujeita das orações que construíram esta dissertação assim, na primeira pessoa do singular, acompanhada por uma multidão que me antecedeu, de intelectuais negras e negros, que me inspiram, que são referências bibliográficas dos meus trabalhos e éticas da minha vida. Este é um processo maior, do qual esta dissertação é uma fase intermediária - tanto em relação à pesquisa quanto a esta árdua trajetória de ser mulher negra e afirmar autorias.

Pessoas negras têm exercido sua intelectualidade, elaborado sentidos de mundo, passando ou não pela academia e pelo registro de verdade e oficialidade do conhecimento que esta confere. Em relação a isso, acho importante observar que não é incomum que os cineastas negros no Brasil sejam também intelectuais pensando a imagem: Beatriz

---

<sup>72</sup> Trecho de tradução livre do texto "WHILE I WRITE" de Grada Kilomba, feito por Anne Caroline Quiangala (UNB). Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w](https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w) Acesso em nov. 2023.

Nascimento, Joel Zito Araújo, Clementino Jr, Janaina Oliveira Refem, dentre outros. Aqui, sou beneficiária do legado de um enorme panteão de intelectuais e realizadores negros. Afirmo a minha admiração e a nossa capacidade de perfurar este sistema que reiteradamente busca nos silenciar.

**episteme.dermes<sup>73</sup>**

A palavra-corpo  
perfura a carne  
asepsia social  
pra limpar pó  
e pele preta

cabelos cinzas  
silêncios cínicos  
soturnos gestos  
soberbos pavoneios  
intentam enterrar  
sonhos  
de perfuradas  
pretas pensantes

A palavra-corpo  
perfura a carne  
esmigalha, endurece  
com dentes cerrados  
o músculo enrijece  
enquanto escutamos racistas  
em nosso silêncio-armadura

Mas pensa comigo, preta:  
a palavra-corpo  
pode perfurar carne  
colonial também

Entre as frestas  
dessas indecentes  
ruínas embranquecidas  
da universidade,  
crescemos potentes

Se nosso encontro é cura,  
nossa palavra também perfura

Gostaria de ter escrito uma dissertação que não me dilacerasse, mas falhei quanto a isso. Minha proposta inicial era escrever em primeira pessoa, sim, mas por recurso estilístico e posicionamento político-epistemológico: não queria fazer tantas explanações sobre minha própria vida pessoal ou expor assuntos que considero vulnerabilidades. Como os homens

---

<sup>73</sup> Poema de minha autoria, 2021.



brancos, eu gostaria de escrever sobre meu objeto de pesquisa e que isso acabasse quando fechasse o notebook. Mas talvez este não fosse um exercício político possível dentro do que apostei aqui.

Neste trabalho me concentrei na Maafa, o que tem seus custos subjetivos. Principalmente porque faço a aposta de colaborar para a construção de vocabulário para compreensão das artimanhas que nos aprisionam, contribuindo para a elaboração de olhares opostos latino-americanos. Nos caminhos posteriores a esta pesquisa, eu espero me concentrar na Sankofa e na construção de novas miradas e horizontes para o povo preto.

## **take 2 - Enquadramentos da Subjetividade**

Busquei falar até aqui sobre a minha percepção enquanto espectadora e como ela me imprimiu dificuldades na própria pesquisa. Sendo psicóloga clínica, ouvi algumas vezes a pergunta “Mas você não atende pessoas onde essa questão é central?”, ou “como isso aparece na clínica?” e os efeitos de representação sob enquadramentos aparecem constantemente na clínica, mas nunca tive a experiência em que isto viesse como questão central. Afinal, a maior parte do que trouxe aqui foram exemplos retirados da esfera do entretenimento, dos momentos de descontração. A violência simbólica descrita nestas páginas não é manifesta, não está em evidência e dificilmente é tomada enquanto violência - o que não apaga seus efeitos.

“Quando eu olhava no espelho”, diz, “eu não enxergava um corpo negro. Comecei a acreditar até mesmo em reencarnação, achando de um jeito subliminar que talvez eu houvesse feito algo de errado em uma vida passada e que por isso eu era negra” (GONZALEZ, 2020).

O trecho acima é da intelectual brasileira Lélia Gonzalez e expressa um sentimento familiar para muitas pessoas negras. O caráter coletivo e racial deste mal estar fica evidente no trabalho de Neusa Santos Souza (SOUZA, 1983), onde a autora cataloga “representações de si” extremamente negativas da parte de seus entrevistados (todos negros). Malcolm X, ícone do movimento negro estadunidense, tem um célebre discurso onde nos interpela sobre a origem deste sentimento:

Quem te ensinou a odiar a textura do seu cabelo? Quem te ensinou a odiar a cor da sua pele de tal forma que você passa alvejante para ficar como o homem branco? Quem te ensinou a odiar a forma do nariz e a forma dos seus lábios? Quem te ensinou a se odiar do topo da cabeça para a sola dos pés? Quem te ensinou a odiar

peças que são como você? Quem te ensinou a odiar a raça que você pertence, tanto assim que você não quer estar entre outros como você? <sup>74</sup>

Quando iniciei o percurso que culminou nesta dissertação, não tinha um caminho já delineado, como alguns colegas se engajam na atividade de pesquisa. Este trabalho foi se criando no percurso, em alguns momentos até parecia ter um ritmo e forma paralelos a mim. Meu objetivo inicial não era exatamente fazer uma análise de produtos audiovisuais - o que acabei fazendo -, mas trazer à cena justamente o sujeito-espectador que a partir deles se constrói.

Dentro do sistema colonial, diretamente forjado na escravização, a pessoa negra não é vista como pessoa. O primeiro e maior privilégio branco é ser “catalogado” como pessoa, e não a partir da sua raça, nem como um representante de nada a não ser ele mesmo - motivo pelo qual se direcionam as pessoas brancas enquanto tal causa desde constrangimento à revolta. Se esta condição de poder ser encarado como pessoa é vivida por pessoas brancas com muita naturalidade, subjetivar-se como uma pessoa negra em uma sociedade racista traz consigo marcas muito cedo percebidas:

Em *As Almas da Gente Negra* (1999) W. E. B. Du Bois sinaliza que é na infância que aparece esta sensação de ser diferente dos outros e, por isso, ser isolado do mundo deles. Trata-se de um mundo regido pelos valores e interesses do homem branco e que trata este menino, assim como os que pertencem a categoria fenotípica negra, com desprezo e violência (ANDRADE, 2019, p. 13).

Quando me voltei às tecnologias de enquadramento, compreendi estes recursos como produto e produtores deste processo de objetificação da pessoa negra, além de ferramentas para manter, cultural e subjetivamente, as hierarquias raciais que sustentam a ordem colonial. Para o sujeito negro espectador, incidem na possibilidade de produção de alienação racial e desconexão com sua identidade racial.

Ainda lembro com nitidez de quando eu era aluno no ensino médio, em uma escola pública, e uma professora de história resolveu exibir para a turma o filme "Amistad", dirigido por Steve Spielberg. A película narrava a revolta de escravizados em alto-mar contra seus captadores escravagistas. Lembro que as cenas de degradação humana, que homens e mulheres negros sofriam no filme me incomodavam, mas na época eu não tinha consciência política e nem racial e, portanto, não sabia porquê me sentia daquele jeito. As sessões de terror, violência e humilhação retratadas ali me atingiam com força, de modo que não queria ser identificado com aquelas pessoas negras, açoitadas em pleno Oceano Atlântico (TENÓRIO, 2022).

Outros efeitos possíveis para pessoas negras são o auto-ódio, a depressão, a sensação de inadequação, a falta de autoconfiança. Os efeitos dos enquadramentos nas subjetividades

---

<sup>74</sup> <https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/o-nariz-e-o-pregador-quem-te-ensinou-a-se-odiar/> Acesso nov 2023

não se restringem aos espectadores, sendo um campo possível de pesquisa também como incidem nos atores e comediantes que interpretam papéis a serviço desta lógica. No documentário *Mussum*, um filme do *Cacildis*, Joel Zito menciona sobre os possíveis efeitos deste personagem para o homem que o interpretava:

Nós nunca vamos alcançar a dor provocada por esse tipo de enquadramento. Enquadramento dele enquanto o feio, dele enquanto o macaco, dele enquanto um preto que não gosta de ser chamado de preto - o tempo inteiro ele retrucava ao ser chamado de preto. Então eu acho que essa dor, que essa angústia, nós vamos demorar a poder trazer nos nossos trabalhos, principalmente nos nossos trabalhos dramáticos, sobre a experiência de ser um homem negro na sociedade brasileira, e de ser uma mulher negra na sociedade brasileira também. (ARAÚJO, 2019)<sup>75</sup>

Em outra produção do cineasta, desta vez no papel de realizador e entrevistador, ele comenta com a atriz negra Cléa Simões que, pelo seu biotipo, ela teria recebido muitos papéis de *mammy*. Ao responder, a artista explica que alguns colegas de profissão “confundiam as coisas” e ela tinha que alertar “não sou sua empregada” (*A NEGAÇÃO DO BRASIL*, 2000)<sup>76</sup>. Isto ilustra algo evidente, que se as tecnologias de enquadramento engendram efeitos sobre os sujeitos negros, o mesmo ocorrerá com sujeitos brancos, produzindo, possivelmente, ideias como as que estão presentes no exemplo de Cléa Simões: que pessoas negras estariam em um papel de servidão também fora das telas.

As tecnologias de enquadramento são apenas um dos muitos artifícios que a colonialidade tem de manipulação da imagem e criação de imaginários, tendo também a seu serviço a estrutura econômica, as heranças materiais do regime escravocrata e a divisão sócio-política dos espaços, para citar alguns exemplos. Não foi nem o cinema nem a televisão que inventaram a hierarquia racial, mas, tendo sido criados dentro deste ordenamento, certamente eles a reproduzem.

Meu dia a dia era sentar para ver televisão, brincar com a boneca da Xuxa e estudar, estudar, estudar. [...] Lembro que na escola particular onde estudei eu não gostava de tirar foto com as outras crianças da turma que tinham aquele ar angelical, aqueles fios dourados, as bochechas rosadas, os olhos verdes e azuis... porque ao lado delas sentia que a minha negrura aparecia. Então, eu tentava desesperadamente escondê-la indo ao banheiro constantemente molhar o cabelo na pia. Ao mesmo tempo em que eu sentia ódio de mim, eu as amava. Admirava aquela beleza, leveza, doçura... eu me esforçava muito para tentar ser reconhecida como uma delas (ANDRADE, 2019, p. 48).

Se as tecnologias de enquadramento constroem imaginários capazes de limitar uma mulher negra na construção da sua pós-graduação, elas certamente são ainda mais nocivas

<sup>75</sup> Fala de Joel Zito Araújo em entrevista, minutagem em torno de 49' do filme.

<sup>76</sup> Trecho em torno dos 22'15”.

para crianças negras, que ainda não dispõem de recursos para construírem suas defesas perante às aviltações da imagem transmitidas pelas telas.

Mediante à violência imagética, mulheres negras nos Estados Unidos criavam, como mecanismo de defesa, um distanciamento entre as imagens midiáticas e suas identidades. Este foi um fenômeno observado por bell hooks a partir do lugar de mulheres negras enquanto espectadoras e nomeado pela autora como ‘olhar opositor’.

É preciso compreender o contexto no qual a pesquisa de hooks se insere: uma sociedade que viveu a segregação racial em níveis jurídicos, um apartheid legalizado. No Brasil, bem como em outros países da América Latina, as separações entre brancos e não-brancos desde a abolição da escravatura não operam por meios legais e declarados. Para funcionalizar uma hierarquia racial que permitisse à branquitude manter seus privilégios coloniais, foram necessários (e ainda são) outros aparatos, como os mitos de democracia racial e os processos de branqueamento e mestiçagem. A partir dessas condições, em que as barreiras raciais também não são declaradas, talvez a construção de um olhar opositor seja um movimento mais complexo.

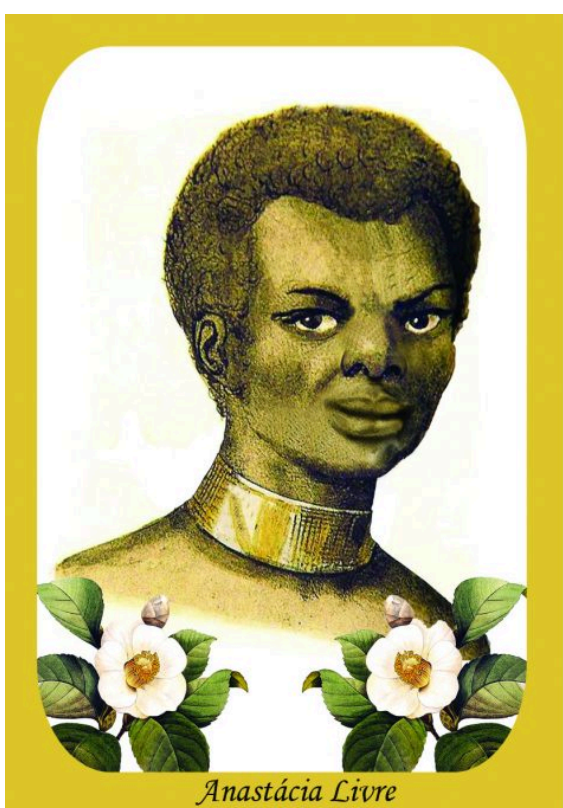
Minha intenção ao propor a categoria de tecnologias de enquadramento é acender o debate e fornecer alguns subsídios para que possamos produzir olhares opositores em meio às complexidades do contexto racial latino-americano. Este movimento instrumentaliza adultos e crianças negras para operar um distanciamento e criticidade que possam constituir defesas para a violência simbólica dos enquadramentos narrativos - questão de vital importância para a saúde mental da população negra.

As políticas de representação constituem um campo atravessado por muitas áreas do conhecimento, perpassando os campos da pedagogia, antropologia, comunicação, mas raramente mencionamos sua relevância na área da saúde, ainda que tenhamos conhecimento da integralidade como princípio fundamental para uma concepção mais ampliada dessa área. No campo da saúde mental da população negra, uma política de representações mais positivas poderia atuar como promoção e produção de saúde mental desta população.

Assumindo o risco da contradição, é justamente na aposta da criação de outros imaginários que faço a opção por abordar neste trabalho as estratégias da colonialidade e da branquitude, compreendendo que identificar as artimanhas que nos aprisionam seja um passo necessário para produzir fugas.

Se esse é o cânone narrativo com o qual a branquitude opera jogos de visibilidade e invisibilidade, a produção intelectual e artística contra-hegemônica busca subvertê-lo.

Tem esse movimento de dizer... que a gente tem que destruir isso aqui, tem que desmontar isso aqui. E tem um movimento que está fazendo outras coisas e produzindo a despeito do cânone... Então, a primeira vez que eu li Ponciá Vicêncio, eu entendi uma coisa muito importante. Eu era muito apaixonada pela Conceição Evaristo, mas eu não tinha entendido isso até ler Ponciá: que Conceição é a grande narradora da diáspora negra no Brasil. Como Toni Morrison é a grande narradora da diáspora negra nos Estados Unidos. E que não é só ela que está fazendo isso. Muitas estamos e muitos também. Há muito tempo. E essas narrativas, essas narrativas outras, que são narrativas das pessoas pretas brasileiras escrevendo as nossas próprias histórias criam os mundos que a gente precisa ter pelo menos imaginado quando a estrutura desmoronar. É a coisa de ter uma política de anúncio de mundo novo que seja junta, colada com a de denunciamento das estruturas velhas que precisam ser derrubadas (NASCIMENTO, 2017).



## *Oração a Anastácia Livre*

Festa dias 12 e 13 de Maio.  
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

### ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que **sua luta** te tornou superior, **conquistaste tua voz**, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil **a quem luta por dignidade**.

Anastácia, **és livre**, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia  
Yhuri Cruz, 2019

Figura 26. Obra do artista plástico Yhuri Cruz, Monumento à voz de Anastácia.

Descrição da Imagem: Trata-se de uma imagem com dois quadros, lado a lado. No da esquerda, há o desenho de uma versão livre de Santa Anastácia, mulher negra de pele retinta, com cabelo preto curto, nariz largo, lábios grossos e com um colar dourado no pescoço. A imagem está colocada sobre um fundo branco e na parte debaixo do quadro há duas flores brancas com folhas verdes e a legenda Anastácia Livre. Os dois olhos negros da mulher parecem olhar diretamente para quem vê a imagem e a mulher sorri levemente. No lado direito, há um texto com a Oração a Anastácia Livre, com a “Oração a Anastácia Livre” escrita em preto sobre fundo branco (pode ser consultada no ANEXO II)

Em seu trabalho “Monumento à voz de Anastácia”, o artista contemporâneo Yhuri Cruz não apenas retira a máscara que é epítome da violência colonial sobre corpos negros, como cria um sorriso em seu lugar, substituindo o ‘impossível colonial’ pela alegria,

tranquilidade e paz que este sorrisinho é capaz de suscitar. Entendo este movimento do artista como uma convocação para que possamos substituir as artimanhas de silenciamento por outros horizontes.

Em um domingo pela manhã durante o longo processo dessa pesquisa, assisti um campeonato de skate feminino em um canal de televisão aberta. Ver a capacidade e maestria de jovens meninas que dominavam seus movimentos em um esporte de uma representação tão masculina foi algo que me emocionou, mas quando vi uma menina negra skatista, eu comecei a chorar. Me espantei um pouco com a minha reação, mas pensei que se eu tivesse visto mais isso na minha infância, talvez não tivesse parado de assistir televisão. E não que fosse necessário que eu assistisse televisão, é claro, mas isso deveria ter sido uma escolha e não uma iniciativa tomada a partir de uma espécie de violência. Um meio de comunicação em massa não deveria exercer esse certo tipo de violência cotidiana, não deveria atuar para uma política de aniquilação simbólica de corpos dissidentes.

Narrar é um processo pelo qual são construídos movimentos emancipatórios. É possível que os corpos que, no permanente processo de colonização, são colocados na condição de subalternidade, possam narrar-se a partir do audiovisual? Que lugares e imaginários nossas estéticas produzirão?

#### **CENA FINAL – INT. SALA - NOITE**

AUTORA (mulher negra, 36 anos) está com alguns quilos a mais, seus cabelos estão curtos, ligeiramente desgrelhados. Sobre uma mesa pequena, há um notebook, enfeites, alguns livros e um copo de água quase vazio. AUTORA está digitando. AUTORA observa a tela do computador enquanto digita vagorosamente. AUTORA para.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**, 2009. Disponível em: [http://www.ted.com/talks/lang/por\\_br/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/lang/por_br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html). Acesso em: 04/04/2019.
- ANDRADE, Vanessa Menezes de. **O Muleke e o Afrobetizar: Sankofa nos dias de destruição**. Tese de doutorado em Psicologia pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em Línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In. **Estudos Feministas**, ano 08, 2 vol. 2000, p. 229-236. Disponível em [http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2000000100017&lng=pt&nrm=iso](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2000000100017&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 26 fev. 2023.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil: O Negro na Telenovela Brasileira**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- ARAÚJO, Joel Zito in **MUSSUM, UM FILME DO CACILDIS**. Direção de: Susanna Lira. Produção de: Livia Nunes, Susanna Lira e Tito Gomes. Brasil: Elo Company, 2019. Formato digital.
- BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e Branquitude no Brasil in **Psicologia Social do Racismo - Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002
- BORGES, Roberto Carlos Silva; BORGES, Rosane (Org's.). Mídia e racismo. Petrópolis, RJ: DP et Alii; Brasília, DF: ABPN, 2012. ANZALDUA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 08, n. 01, p. 229-236, 2000 .
- BUENO, Winnie. ‘Eu não me via na TV’: como o pensamento feminista negro me ajudou a entender quem eu sou - De Patricia Hill Collins a Angela Davis, o feminismo negro me mostrou como não podemos cair nas armadilhas de uma só representação. Intercept\_Brasil, Vozes, publicado em 17 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2019/10/17/feminismo-negro-me-ajudou-entender-quem-sou/> Acesso em nov 2023.
- BUENO, Winnie. **Imagens de Controle – Um conceito do pensamento de Patrícia Hell Collins**. Editora Zouk. Porto Alegre, 2020.
- CARVALHO, Renata. **Manifesto Transpofágico**. São Paulo, Casa 1: Editora Monstra, 2021.
- CARVALHO, Thaís de. O “Xou da Xuxa” como representação do ideal de branqueamento do Brasil. VII Encontro de pesquisa e comunicação. Comunicação e gênero. VII Encontro de pesquisa e comunicação. Comunicação e gênero. set. 2015. p. 24-26. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/91807/131.pdf?sequence=1>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- CHAGAS, Viktor. Da memética aos memes de internet: uma revisão da literatura. **BIB - Revista Brasileira De Informação Bibliográfica Em Ciências Sociais**, [S. l.], n. 95, 2021.

Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/119> Acesso nov. 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CORRÊA, Ricardo. **Rebelar-se contra as injustiças, a lição de João Cândido**. Portal Geledés, São Paulo, 23 de junho 2022.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. 1. ed. São Paulo: Scritta, 1995.

COSTA, Luiz Arthur, FONSECA, Tania Mara e AXT, Margaret. A Imagem e as Ciências Humanas: a poética visual como possibilidade de construção do saber. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 39, n. 4, p. 1153-1168, out./dez. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/28233>. Último acesso 19/10/23

D'ALMEIDA, José Ricardo. O Estereótipo do Negro na Telenovela Avenida Brasil. **Revista da ABPN**, Curitiba, v. 7, n. 16, , p.236-255, mar – jun. 2015.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos in **Escrivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Editora MINA Comunicação e Arte. Rio de Janeiro, 2020a.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita in **Escrivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Editora MINA Comunicação e Arte. Rio de Janeiro, 2020b.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Eduardo. Faces da identidade afro-brasileira: um estudo do estigma e preconceito religiosos. In: **Cadernos de Estudos Sociais**. Recife, v. 17, n. 1, p. 87-108, jan./jun., 2001.

FRANÇA, Lecco. A espetacularização da violência em 12 Anos de Escravidão. **Revista Afirmativa**, Cachoeira, 03 de agosto de 2020. Colunistas. Disponível em: <https://revistaafirmativa.com.br/2851-2/> Acesso em nov. de 2023.

GATES JR., Henry Louis. **Os negros na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GONÇALVES, Anelise, MALTA, Jairo, AZEVEDO, Marcelo, ROCHA, Matheus, MACEDO, Vitória. **Negros já não são os primeiros a morrer em filmes de terror**. Portal Geledés, 02 de agosto de 2021. Disponível em <https://www.geledes.org.br/negros-ja-nao-sao-os-primeiros-a-morrer-em-filmes-de-terror/> Acesso nov. 2023.



GONZALEZ, Lélia. Por **Um Feminismo Afro Latino Americano**. ORG Flavia Rios e Márcia Lima, p. 75-93. Editora Schwarcz S.A. Rio de Janeiro, 2020.

GONZALEZ, Lélia e HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

GUATTARI, Felix. O divã do pobre. In: METZ, C. et al. **Psicanálise e cinema**. São Paulo: Global Editora, 1980.

GUIMARÃES, Thiago. **A Mãe do Clone** (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3UyNhVtQfv0>. Acesso em 20/11/2023.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, São Paulo, número 5, p. 07-41, 1995.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, ano 03, n. 2 – Dossiê: Mulheres Negras. Florianópolis, p. 464-478, jun/dez 1995.

HOOKS, bell. **Olhares Negros, raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

JARDIM, Suzane. Reconhecendo estereótipos racistas na mídia norte-americana. Medium, 2016. Disponível em: <https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estere%C3%B3tipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6>. Acesso em 07/11/2023.

JESUS JR., Clementino. **Canto da lama – pedagogia e cinema desde el sur contra a necropolítica**. Tese de Doutorado em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 32, p.122-151, dez 2016.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. n-1 Edições, 2018.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIGLIACCIO, Marcelo. Democracia racial chega ao céu de "A Viagem" - Após protestos, Globo mostra atores negros em "A Viagem". Folha de São Paulo, São Paulo, 16 de outubro de 1994. TVFolha. Disponível em [https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/16/tv\\_folha/1.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/16/tv_folha/1.html). Acesso nov. 2023.

MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. Coleção Feminismos Plurais, sob coordenação de Djamilia Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen Livros, 2019.

MOTTA, Zezé. Zezé Motta e o legado de Xica da Silva [Entrevista concedida a] Maurício Pestana. Revista Raça, formato digital, maio de 2022. Disponível em <https://revistaraca.com.br/zeze-motta-e-o-legado-de-xica-da-silva-3/>. Acesso em outubro de 2023.

MUNANGA, Kabengele. Nosso racismo é um crime perfeito. In **Revista Fórum**, vol. 77. 2010.

MUNIZ, Patrícia. **AFIR(A)MAR: Narrativas afetivas de um corpo negro, feminino e favelado**. Dissertação de Mestrado em Psicologia pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2022.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Beatriz in RATTIS, Alex e GOMES, Bethania (org). **Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento**. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

NASCIMENTO, tatiana. Diálogos Ausentes (2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OBnhGgRVVcs>. Acesso em 04/10/2023.

NASCIMENTO, tatiana. **Cuírlombismo literário: poesia negra lgbtqi desorbitando o paradigma da dor**. São Paulo: n-1 edições, 2019a.

NASCIMENTO, tatiana. diz/topias, Que território criam as línguas da poesia negra? **Revista Pernambuco** nº170, p12-17, abril 2020a. Disponível em: [https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe\\_170\\_web](https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_170_web) Acesso em nov 2023.

NASCIMENTO, tatiana. Racismo Visual/Sadismo Racial - Quando (?) nossas mortes importam. **Série Pandemia**, n-1 edições, São Paulo, 2020b.

NASCIMENTO, Wanderson Flor. Oyèrónké Oyèwùmí : Potências Filosóficas de uma reflexão. *Problemata - Revista Internacional de Filosofia*. Universidade Federal da Paraíba, volume 10. n. 2, p. 8-28 , novembro, 2019b. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/49121>. Acesso em 13/09/2023.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PALLASMA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PAULINO, Rosana. Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem. Entrevista concedida a Anna Ortega. *Jornal da Universidade UFRGS*, Porto Alegre, publicação digital em 24 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/>. Acesso 19/10/23

PEREIRA, Edmilson e GOMES, Núbia. **Ardis da Imagem**. Belo Horizonte: Editora PUCMinas, 2001.

PIMENTA, Deise da Mota. **Empregadas domésticas universitárias: Quando a segunda jornada se estende às salas de aula da universidade**. Orientador: Prof. Dr. Henrique André Ramos Wellen. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Trabalho de Conclusão de Curso) - Escola de Serviço Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015. p. 126. Disponível em: <https://www.academia.edu/23525346>. Acesso em: 04 abr. 2019.

PONTES, Samantha Eunice de M. Marques. Os capoeiras: representações na imprensa e na intelectualidade do século XIX. **Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares Em Memória Social**, volume 4 n. 7, mar 2005.

RAMOS, Lazaro. **Na Minha Pele**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1992.

SANTOS, Abrahão, OLIVEIRA, Luiza. O bloqueio epistemológico no Brasil e a psicologia. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, ano XX, v.227, p. 250-260, mar/abr 2021. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/53993>. Acesso em 08 out 2023

SANTOS, Isadora. Sofrimento e morte. Será que não existe outro destino para personagens negros em novelas? **Revista Raça**, formato digital, novembro de 2021. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/sofrimento-e-morte-sera-que-nao-existe-outro-destino-para-personagens-negros-em-novelas/> Acesso em nov. 2023.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: **O cinema e a invenção da vida moderna**. Org. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro: As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TENÓRIO, Jeferson. **Qual é o limite entre a denúncia e a espetacularização da violência?** UOL Notícias, 25 de julho de 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/jeferson-tenorio/2022/07/25/qual-e-o-limite-entre-a-denuncia-e-a-espetacularizacao-da-violencia.htm>. Último acesso nov. de 2023

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A NEGAÇÃO DO BRASIL. Direção de Joel Zito Araújo. Produção de Joel Zito Araújo. Brasil: filme independente, 2000. Formato digitalizado.

FILMES RUINS, ÁRABES MALVADOS: COMO HOLLYWOOD VILIFICOU UM POVO. Direção de Sut Jhally. Produção de Jeremy Earp. EUA: Media Education Foundation, 2006. Formato digital.

MUSSUM, UM FILME DO CACILDIS. Direção de: Susanna Lira. Produção de Livia Nunes, Susanna Lira e Tito Gomes. Brasil: Elo Company, 2019. Formato digital.

## ANEXO I

Pérola Marrom

Poema de Nina Ferreira

na verdade  
todo esse tempo  
eu tenho atravessado uma linha de constrangimento, tipo equilibrista:  
com ferro e madeira na mão e uma pérola  
impronunciável  
dentro da boca.  
[essa pérola com certeza é escura, mais pra tinta dos meus  
olhos, uma vez disseram: “impossível ver sua pupila longe do sol”]  
e sei  
que meu corpo é equilibrado, sei que é alongado sei  
que é forte, embora flácido  
[fortaleza distinta mas que guenta cada miligrama do chumbo olhar de desprezo  
guenta  
não ser aquele que é demoradamente admirado guenta  
o terror da chacina dura contra cada variação de tom da sua cor escura guenta  
pouco afago e ao mesmo tempo sustenta lustrosa resposta:  
brincar capoeira com as criança, ter na cabeça o axé do Orixá que é árvore sagrada e  
cantar]  
não é que eu quisesse ser outro ou outra  
mas eu li  
sobre o que fizeram com a Luana<sup>77</sup>,  
sapatão que nem eu, mais escura que eu e pensei: não quero  
sair de casa hoje.  
e feito minha mente fosse máquina fotográfica, uma câmera full hd  
eu me lembrei  
do medo que eu sinto às onze no centro... do meu constrangimento implantado feito  
chip que botam nos pássaros  
[porque com certeza os pássaros sabem]

---

<sup>77</sup> Luana Barbosa, assassinada em Ribeirão Preto pela PMESP no ano de 2016.

do pavor de que um cara armado, honrado,  
fardado  
me veja como uma ofensa à sua forma  
e me olhe tanto que eu suma  
que ele me grite tanto que eu fique muda  
que ele me faça  
mal.  
não é que eu queira ser outra, outro: cá  
dentro do meu ori,  
existe um par de olhos ensolarados e uma paramenta marrom  
que canta, que gira e que diz  
que é de axé que eu seja feliz  
e Luana também.  
não só no Orun, mas aqui  
e em todo lugar

## ANEXO II

*Oração a Anastácia Livre*

Festa dias 12 e 13 de Maio.

Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

## ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que **sua luta** te tornou superior, **conquistaste tua voz**, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a **quem luta por dignidade**.

Anastácia, és **livre**, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia

Yhuri Cruz, 2019