



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

ELAINE DE SOUZA PINTO RODRIGUES

**“NÃO TEM COMO SEGURAR ESSA VENTANIA”: AFIRMAÇÃO DA
IDENTIDADE NEGRA EM *FILHAS DO VENTO*, DE JOEL ZITO
ARAÚJO**

TRÊS CORAÇÕES

2018

ELAINE DE SOUZA PINTO RODRIGUES

**“NÃO TEM COMO SEGURAR ESSA VENTANIA”: AFIRMAÇÃO DA
IDENTIDADE NEGRA EM *FILHAS DO VENTO*, DE JOEL ZITO
ARAÚJO**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde (Unincor) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Letras

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Terezinha Richartz

TRÊS CORAÇÕES

2018

572.9(=013)

ROD Rodrigues, Elaine de Souza Pinto

“Não tem como segurar essa ventania”: afirmação da identidade negra em Filhas do Vento, de Joel Zito Araujo. / Elaine de Souza Pinto Rodrigues. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2018.

136 f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Terezinha Richartz.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração – Letras, 2018.

1. Identidade negra. 2. Filhas do Vento. 3. Estética e política. I. Richartz, Terezinha, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catlogação na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

Aos nove dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito, sob a presidência da Profa. Dra. Terezinha Richartz Santana (UNINCOR), e com a participação dos membros Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) e Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre (UFMG), reuniu-se a banca de defesa de Dissertação de **Elaine de Souza Pinto Rodrigues**, aluna do Programa de Mestrado em Letras. A banca deliberou que a dissertação intitulada: **“NÃO TEM COMO SEGURAR ESSA VENTANIA: afirmação da identidade negra em Filhas do Vento”**, foi

APROVADA.

APROVADA COM ALTERAÇÕES.

NÃO APROVADA.

Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Observação:

1. No caso de “Aprovada com alterações”, as alterações sugeridas pela banca examinadora devem ser incorporadas ao texto definitivo da dissertação, ficando o(a) orientador(a) responsável pela verificação das alterações executadas pelo(a) aluno(a).

Três Corações, 09 de fevereiro de 2018.


Profa. Dra. Terezinha Richartz Santana
Presidente


Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre
Membro da Banca


Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira
Membro da Banca


Profa. Dra. Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Pró-reitora de Pós-graduação

*Profª Drª Gleicione Ap. D.B.Souza
Pró-Reitora de Pós Graduação,
Pesquisa e Extensão-PRPGPE
Univers. Vale do Rio Verde-UNINCOR*


Profa. Esp. Francislaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral

*Francislaine S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FCTE/UNINCOR*

Dedicado aos meus pais. A meu pai (in memoriam), que nunca deixou de me amar.
A minha mãe, pela força e incentivo.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora Prof.^a Dra. Terezinha Richartz, verdadeira companheira de pesquisa, sempre gentil, alegre e pela condução deste trabalho.

À minha grande companheira de trabalho, amiga e incentivadora da minha carreira docente, Paula Ferreira Gomes, a quem devo meu ingresso neste programa de Mestrado.

Aos professores do programa, especialmente, Prof.^a Dra Cilene Pereira e Prof.^o Dr. Luciano Calvacanti, que estiveram comigo nestes dois anos do Mestrado, compartilhando conhecimentos e experiências.

Aos colegas de turma, principalmente Josy, Paola e Kelcilene, pelo carinho, disponibilidade, colaboração inestimável e por estarem sempre presentes.

À minha amada amiga Prof.^a Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira, que me apresentou o universo do cinema e da pesquisa, pela disponibilidade, ensinamentos e por ser uma das maiores incentivadoras na superação dos meus limites.

E, finalmente, aos meus amores, Gustavo, Sarah, mamãe e irmãs, que foram compreensivos durante estes dois longos anos em que eu estive mais ausente do que presente, estudando, lendo, pesquisando e escrevendo. Obrigado por serem meu porto seguro e por aceitarem minha escolha pelo conhecimento e aprimoramento. Hoje, depois de tantas lutas e batalhas, se concretiza um sonho. Muito obrigado. Nós vencemos!

Ensine Chizalum a questionar a linguagem. A linguagem é o repositório de nossos preconceitos, de nossas crenças, de nossos pressupostos. Mas, para lhe ensinar isso, você terá de questionar sua própria linguagem. (Chimamanda Ngozi Adichie)

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado propõe uma reflexão acerca da identidade negra a partir de questões levantadas no filme *Filhas do Vento*, dirigido por Joel Zito Araújo e lançado em 2005. Ao nos determos em torno do processo de construção da identidade negra no Brasil, identificamos inúmeros e complexos aspectos inter-relacionados que dialogam com dois momentos históricos essenciais: a escravidão, que marca o negro com uma identidade servil, inferiorizada e humilhada, e a situação do racismo na contemporaneidade, em que por mais que pesem os movimentos pela desconstrução de estereótipos, pela criminalização de discriminações raciais e pela conscientização da comunidade sobre os direitos dos negros e a importância da aceitação das culturas de matriz africana, ainda persistem atitudes preconceituosas alinhadas sob o mito da “democracia racial”. A partir desse referencial histórico e social, voltamo-nos para a obra do pesquisador e cineasta Joel Zito Araújo, buscando identificar de que modo as produções artísticas e culturais refletem sobre essa questão, centrando-nos em sua obra *Filhas do Vento*, cujo caráter dramático do enredo possibilita uma denúncia reflexiva e criativa acerca do preconceito racial e de gênero, permitindo-nos assim entender o quão intrincado é o processo de constituição da identidade negra no Brasil. O filme, uma das produções de um artista engajado com a questão do preconceito racial em nosso país, possibilitou uma análise da identidade negra tendo por base um discurso contraditório em que se revela, por um lado, a condição de invisibilidade e inferioridade social dos negros, ao mesmo tempo em que desnuda as possibilidades de conformação social de uma nova identidade, pautada no reconhecimento social.

Palavras-chave: Identidade negra; *Filhas do vento*; estética e política.

ABSTRACT

This Master's dissertation proposes a reflection on the black identity based on issues raised in the film *Filhas do Vento*, directed by Joel Zito Araújo and launched in 2005. As we focus on the process of constructing black identity in Brazil, we identify innumerable complex interrelated aspects that dialogue with two essential historical moments: slavery, which marks the black with a servile, inferiorized and humiliated identity, and the situation of racism in contemporary times, no matter how much the movements weigh by the deconstruction of stereotypes, the criminalization of racial discrimination, and the community's awareness of black rights and the importance of acceptance of African-based cultures, prejudice still prevails, aligned under the myth of "racial democracy." Based on this historical and social reference, we turn to the work of researcher and filmmaker Joel Zito Araújo, seeking to identify how artistic and cultural productions reflect on this issue, focusing on his work *Filhas do vento*, whose dramatic character of the plot makes possible a reflexive and creative denunciation of racial and gender prejudice, thus enabling us to understand how intricate the process of constitution of black identity in Brazil is. The film, one of the productions of an artist engaged in the issue of racial prejudice in our country, made possible an analysis of the black identity based on a contradictory discourse that reveals, on the one hand, the condition of invisibility and social inferiority of blacks, while at the same time exposing the possibilities of the social conformation of a new identity based on social recognition.

Keywords: Black identity; *Filhas do Vento*; a esthetics and politics

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– O escondido tem face	59
Figura 2- A descoberta.....	63
Figura 3– Indignação.....	64
Figura 4– O teste.....	65
Figura 5– A mestiçagem	67
Figura 6– Novo estereótipo.....	68
Figura 7–A decepção	69
Figura 8– A constatação	71
Figura 9– Entrada das mulheres na Igreja	74
Figura 10– Montagem alternada: entrada das mulheres na Igreja	75
Figura 11– A abertura para mudança temporal	76
Figura 12– Dorinha (adolescente) e Zé das Bicicletas	77
Figura 13– A percepção de Dorinha	79
Figura 14– A angústia de Dorinha	81
Figura 15– A despedida de Dorinha	81
Figura 16– O retorno temporal	82
Figura 17– Surgimento de Ju	93
Figura 18– A oposição entre a terra e a água	94
Figura 19– Ju : dança e sensualidade	96
Figura 20– A oposição das irmãs	96
Figura 21– A revelação da face de Cida	97
Figura 22– A conversa	99
Figura 23– A alternância da montagem	100
Figura 24– A resposta de Ju	101

Figura 25– Beleza e cultura	102
Figura 26– Romances e paixões	104
Figura 27– A descoberta	106
Figura 28– A entrega	113
Figura 29– A submissão	115
Figura 30– Abandono	116
Figura 31 – O confronto	118
Figura 32– Não te prometi nada	119
Figura 33– Minhas impossibilidades	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A IDENTIDADE NEGRA NO BRASIL	15
1.1. Da escravidão ao mito da democracia racial.....	18
1.2. Movimento negro e lutas identitárias.....	24
2. ESTÉTICA E POLÍTICA: A PRODUÇÃO ENGAJADA DE JOEL ZITO ARAÚJO	35
2.1. Pesquisador, cineasta, ativista.....	36
2.2. O negro no cinema e televisão.....	46
3. A IDENTIDADE NEGRA EM <i>FILHAS DO VENTO</i>	36
3.1. Construção e desconstrução de estereótipos.....	58
3.2. Racismo: identidades e atribuições.....	73
3.3. Mulher e negra: gênero e raça em interseção.....	83
3.3.1. Os nós de uma identidade.....	84
3.3.2. Dominação masculina como violência simbólica.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

Durante mais de trezentos anos, o Brasil foi marcado por uma sociedade que condenava o negro à condição de escravizado, o que influenciou o coletivo e deturpou tanto a autoidentidade quanto a identidade atribuída ao negro brasileiro até os dias atuais. Essa opressão e dominação racial geraram revoltas e lutas políticas que atravessaram os séculos passados e permanecem ainda no século XXI, quando se pautam pelo resgate de dívidas históricas relacionadas à igualdade social, financeira, econômica, educacional e cultural entre brancos e negros.

Ao falar em raça¹ e identidade negra no Brasil, tomamos por pressuposto o multiculturalismo, assim como a existência de diversas identidades nacionais, uma vez que estas “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2006, p. 48). Além disso, nos envolvemos em um embate que desestrutura conceitos estabelecidos socialmente e faz emergir uma discussão necessária e urgente sobre o desenvolvimento da representatividade e da identidade afro-brasileira, suas relações gerais e singulares e o enfrentamento das recusas e discriminações que marcam uma sociedade preconceituosa, que se mascara sob a ideia de democracia racial.

Foi no escopo dessas questões que se delineou a pesquisa de mestrado aqui apresentada, que tem como objetivo discutir a identidade negra a partir do longa-metragem ficcional *Filhas do Vento*, dirigido por Joel Zito Araújo e lançado em 2005, identificando as maneiras pelas quais essa narrativa fílmica, a partir das relações sociais e históricas que conformaram nosso país, apresenta o lugar e o status do negro na sociedade brasileira, assim como coloca esse lugar em discussão.

Joel Zito Araújo, cineasta mineiro, é também pesquisador da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e está há muitos anos envolvido na luta pela desconstrução de vozes discriminatórias e pela criação de modelos positivos das identidades do negro na sociedade, mais especificamente no cinema e na televisão. Sua ação artística tem como cerne a crença na função política da arte, fundamentada na ideia de que “os excluídos”, neste caso mais especificamente os negros, devem ser conscientes e críticos sobre suas condições e direitos, pela partilha das riquezas materiais e imateriais do Brasil – como

¹ Ao longo desta dissertação recorreremos, em muitos momentos, à utilização do termo “raça”, e não “etnia”, apesar de reconhecermos as questões problemáticas que se instauram em torno dessa opção. No entanto, consideramos raça aqui a partir da perspectiva de Stuart Hall, que a define como um conceito não apenas biológico, mas fundamentalmente social e político. (Cf. HALL, 2006, p. 62). Além disso, nossa opção pelo termo “raça” deriva do fato de ser por meio dele que Joel Zito Araújo, diretor do filme que vamos discutir e analisar, estabelece sua aproximação com a temática.

educação, terra, liberdade religiosa, cultura, lazer, trabalho – valendo-se, para isso, não apenas dos meios políticos democráticos mais convencionais, mas também do universo simbólico e artístico, buscando assim a conquista da opinião pública e de leis a eles favoráveis. Suas produções destacam-se, portanto, por focar os temas da igualdade de direito dos negros em relação aos brancos, o espaço da mulher na sociedade e a democracia racial, que ele considera um mito no Brasil devido ao fato de vivermos em um sistema de casta racial, em que o mais negro é inferiorizado diante dos outros sujeitos (Cf. ARAÚJO, 2006, p. 76-79). Nessa perspectiva, pode-se afirmar que sua obra conjuga a produção artística e criativa à investigação acadêmica e, também, ao engajamento político.

A opção, no escopo das obras de Joel Zito Araújo que enfatizam a temática da valorização do negro no Brasil, pelo filme *Filhas do Vento* deve-se ao fato de este se tratar de uma história envolvente, que representa por meio da ficção a realidade de afro-brasileiros que buscam o reconhecimento social e a aceitação de sua cultura e tradições, possibilitando uma reflexão aprofundada sobre o racismo no Brasil. O filme narra a história de uma família negra, pobre, do interior de Minas Gerais, composta por um pai que foi abandonado pela esposa com duas filhas. Uma dessas filhas, após uma briga familiar, parte para o Rio de Janeiro. O reencontro entre as irmãs só acontece 45 anos depois, no velório do pai, quando elas vão encarar os ressentimentos do passado.

Em relação à fortuna crítica relativa à obra de Joel Zito Araújo, foi possível localizarmos os seguintes trabalhos que abordam o filme que constitui o *corpus* desta pesquisa: “A mulher negra no cinema brasileiro: uma análise de *Filhas do Vento*”, em que Cláudia Regina Lahni e outros tomam o filme de Araújo como mote para refletir sobre o papel da mulher na comunicação, destacando o tripé moda, casa, coração como o enfoque da imprensa brasileira, além de discutir sobre o paradigma branco como padrão estético da sociedade brasileira (LAHNI et al., 2007); a tese *As Filhas do vento e o Céu de Suely: sujeitos femininos no cinema da retomada*, de Sumaya Machado Lima, que enfoca a representação do sujeito feminino em condições de exclusão social recorrendo a uma análise comparatista dos dois filmes que integram o título do trabalho (LIMA, 2010); a mesma pesquisadora já discutira o tema no texto “*Filhas do vento: afirmação e visibilidade para a identidade brasileira*”, apresentado em evento no ano de 2008 (LIMA, 2008); “A ideologia racista de cor no discurso midiático *Filhas do vento*”, artigo de Mirian Ribeiro Oliveira, que discute o filme sob uma perspectiva racial (OLIVEIRA, 2013); e, por fim, “As filhas do vento e a ancestralidade africana: a alma de Orfeu-Jeliya-Griot”, de Marcos Ferreira Santos, no qual se apresenta uma leitura antropológica do filme, voltada à prática educativa e à identificação

de elementos de ancestralidade (SANTOS, 2007). A partir de uma leitura acurada da fortuna crítica foram suscitadas questões motivadoras sobre a identidade negra no filme *Filhas do Vento*, de forma a desmistificar a ideia colonialista de cordialidade e democracia entre as raças que formaram a sociedade brasileira, observando as análises realizadas das sequências do filme presentes nesses estudos, que discutiram o padrão eurocêntrico da sociedade patriarcal brasileira e destacaram o lugar desprivilegiado, arquetípico e estereotipado da mulher negra na mídia e na sociedade brasileira.

Diante disso, interessou-nos investigar como, nesse filme, as relações étnicas e o comprometimento político do diretor com a causa da identidade negra são abordados, o que nos levou a partir de um olhar atento às crises de identidades que cercam o homem contemporâneo, sobretudo a população negra, ainda tão explorada e excluída dos espaços e esferas de poder social. Buscamos, assim, identificar como se dá a construção da identidade do negro no filme, analisando na obra como se representam os vários lugares ocupados pelos negros na sociedade, como se apresenta a sua autoimagem e também a imagem a eles atribuída pelos brancos.

Ainda que as questões de gênero sejam uma marca importante do filme, não concentramos nossas atenções sobre elas, por já terem sido bastante estudadas, conforme se observa na fortuna crítica do filme. Isso não significa, no entanto, que deixaremos de refletir também sobre o gênero, mas o faremos da perspectiva da interseccionalidade², segundo a qual as questões étnicas e de gênero (assim como a de classe social, ainda que esta tenha menos destaque em nossa pesquisa) são aspectos indissociáveis na compreensão da construção identitária.

Acreditamos, assim, que a pesquisa que deu origem a este texto poderá suprir uma lacuna nos estudos afro-brasileiros ao abordar uma obra de Joel Zito Araújo, pesquisador e cineasta que, apesar de sua relevância e reconhecimento, tem sido pouco estudado nas universidades brasileiras, propondo um novo viés de leitura para o filme que se constitui como nosso objeto de estudo³.

²A interseccionalidade é uma conceituação que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (Cf. CRENSHAW, 2012, p. 87-89).

³Essa pesquisa se associa aos esforços do *Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos*, que tem como um de seus objetivos evidenciar obras de artistas mineiros pouco estudados, como é o caso de Joel Zito Araújo. Cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq desde 2011, e sediado na Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), o grupo tem como líderes os professores Doutores Cilene M. Pereira e Luciano Dias Cavalcanti e tem em seu repertório de pesquisa oito dissertações defendidas desde 2013.

Organizamos nossas reflexões, nesta dissertação, em três capítulos. No primeiro capítulo, fizemos uma breve reflexão sobre identidade, cultura e suas correlações. Em seguida, apresentamos uma reconstrução da história deste no Brasil, possibilitando o reconhecimento de injustiças e da desvalorização do negro em uma sociedade enraizada na ideia da escravidão, com base em suposições raciais discriminatórias. Apresentamos também a conceituação de democratização racial, reconhecendo tal fenômeno no Brasil como um mito, baseado na ideia simplista da convivência respeitosa e harmônica de todas as raças pelo fato de ser este um país miscigenado. Por fim, delineamos um breve histórico dos movimentos negros e suas lutas identitárias, indicando suas contribuições para o reconhecimento do negro na sociedade e na luta pela igualdade de direitos em relação aos brancos.

No segundo capítulo, apresentamos o pesquisador e cineasta Joel Zito Araújo e sua arte cinematográfica, realizada em prol do reconhecimento do negro no Brasil sem distinções ou inferiorizações de quaisquer espécies. Refletimos também sobre as relações entre arte e política na produção engajada de Joel Zito Araújo e apresentamos uma análise da presença do negro no cinema.

No terceiro capítulo, apresentamos o filme *Filhas do Vento* e a presença negra em sua produção. Analisamos a obra enfocando a construção das personagens negras dentro da narrativa fílmica ficcional, revelando reproduções sociais discriminatórias e o processo de construção identitária consciente e valorativo. Destacamos, ainda, a construção das duas personagens protagonistas, mulheres e negras, reconhecendo os processos de formação identitária de dois mundos discrepantes que dialogam entre si pelo viés do gênero e da raça, para o que partimos de uma reflexão histórica sobre a construção da identidade da mulher negra.

Para finalizar esta introdução, gostaríamos de apontar ainda como esta pesquisa se norteou pelas minhas aspirações como pesquisadora, de modo que meu envolvimento com ela é também um compromisso político e ético. Apesar de consciente de minha origem miscigenada, de não possuir fenótipos negros e de, por isso, não falar do lugar de um negro discriminado ou excluído, entendo que o racismo não é um problema apenas dos negros, mas um problema social intimamente ligado à desigualdade social, econômica, cultural e racial, problema este que percebo cotidianamente em minha prática profissional como professora de uma comunidade remanescente quilombola há 10 anos. Acredito no cinema como uma arte política que possibilita visibilizar valores democráticos e distingui-los de valores racistas e capitalistas: sei que é ainda utópico o alcance de tal ruptura, mas acredito que é possível sua

construção se houver um envolvimento geral de brancos e negros que compreendam e respeitem a formação miscigenada de nosso país, que sempre aponta para a oscilação entre a cultura de herança africana e a imposta pelo colonialismo, não desintegrando a identidade que nasce de tal fusão, mas tomando o multiculturalismo e as ações afirmativas como instrumentos de desconstrução de mecanismos de controle e dominação contra os povos afrodescendentes, bem como de formação de valores que realmente promovam a democracia.

1 A IDENTIDADE NEGRA NO BRASIL

Ao falar em identidade na contemporaneidade, já encontramos uma dificuldade em definir ou delimitar representações sociais e culturais. Atualmente, enfrentamos uma desestabilização do mundo social, surgindo um indivíduo que não se apoia mais exclusivamente em referências tradicionais – pois estas não suprem mais suas exigências e necessidades – e que busca uma mudança urgente nos processos e estruturas sociais e culturais.

Não possuímos, portanto, uma identidade singular, completa, segura e coerente: a identidade está sempre se deslocando e confrontando com uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades, possibilitando que nos identifiquemos com várias destas, ainda que temporariamente. (Cf. HALL, 2006, p. 13).

Em um cenário conflituoso e permeado por lutas ideológicas, sociais e políticas, pode-se dizer que o século XXI, refletindo uma realidade que veio se conformando desde meados do século XX, está amplamente atravessado por identidades descentradas, fragmentadas, deslocadas e em constante confronto com um referencial estável construído e perpetuado por relações de dominação e opressão, em que se colocam em pauta diversos processos sociais, como observa o sociólogo e culturalista Stuart Hall:

O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p. 12).

A fixidez de referências e condutas é substituída, portanto, por uma diversidade de representações e significações sociais e culturais que permite que o indivíduo se transforme e se identifique na complexidade das relações de representação que o circundam, as quais são construídas historicamente dentro de uma sociedade globalizada e multicultural. Isso torna a definição de identidade algo extremamente complicado e complexo para as ciências sociais, como afirma Hall:

O próprio conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova. (HALL, 2006, p. 8).

Nesta perspectiva, falar sobre identidade é questionar a história e confrontar as relações de poder que estão emaranhadas na sociedade contemporânea, é construir o seu interior a partir de organizações e estruturas exteriores, que são internalizadas por nós e nos fazem agentes de nossa própria história, em uma sociedade marcada pela globalização e pela abertura de fronteiras sociais, culturais e políticas. Isso remete o indivíduo a uma gama vasta e ampla de conhecimentos e possibilidades culturais, que ao mesmo tempo que unificam o homem e a cultura mundial, fragmentam-no em várias identidades, provisórias, cambiantes e problemáticas. A identidade passa a ser, na expressão de Hall, uma “celebração móvel”. (HALL, 2006, p. 13).

Neste sentido, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, em entrevista concedida a Benedetto Vecchi, critica de forma sarcástica os defensores da relevância de uma política de identidade:

Numa sociedade que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, qualquer tentativa de “solidificar” o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída. (BAUMAN, 2005, p. 12)

Esse processo que ocorre nas sociedades contemporâneas graças ao fenômeno social da globalização⁴ caracteriza a sociedade como mutante, dinâmica e móvel, revelando o impacto que uma cultura tem sobre a outra, a ruptura que o indivíduo tem com o local para se integrar ao global, descentralizando o poder cultural estabelecido e possibilitando tanto o surgimento de novas identidades quanto o hibridismo cultural das nações. É também nesta perspectiva que o antropólogo argentino Néstor García Canclini aponta “a cultura como instância em que cada grupo organiza sua identidade” (CANCLINI, 2009, p. 43), ou seja, a cultura reafirma e renova as identidades nas sociedades, ultrapassando os sistemas simbólicos de uma só raça ou nação, em circuitos globais, superando fronteiras e permitindo aos diversos grupos abastecerem-se de repertórios culturais diferentes. (Cf. CANCLINI, 2009, p. 43).

Assim, o global passa a ter função norteadora na construção das identidades, pois não há como discutir o sistema de referência que nos determina em um espaço e tempo sem a

⁴“Refere-se a globalização àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.” (MCGREW apud HALL, 2006, p. 67).

discussão do global, que estabelece um espaço de múltiplas culturas, ideologias e relações comunicativas.

Conseqüentemente, todas estas mudanças estruturais e sociais nos permitem uma análise ampla e diversa acerca das identidades pessoais, as quais não são desconsideradas nesse processo. Autores como Anthony Giddens e Pierre Bourdieu definem a identidade como pessoal e social, analisando-a como “representação de si”⁵ e “conceito de si”⁶, ou seja, como atributos pessoais que irão marcar e assinalar o pertencimento a um grupo ou a categorias. Tal análise é essencial para compreendermos as diferenças sociais e a corresponsabilidade do indivíduo na manutenção ou enfrentamento da dominação ideológica, assim como suas conseqüências na representatividade do grupo ou categoria. Ou seja, para os estudos das minorias, a análise da identidade pessoal é essencial, pois ela marca características de pertencimento ao mesmo tempo em que implica na análise social e coletiva das características de reprodução ou enfrentamento dos referenciais culturais.

Assim, tanto a identidade compreendida como cultural, ou seja, atribuída a um indivíduo ou grupo por pertencer a uma cultura específica, ou a pessoal, “reflexividade da modernidade que se estende ao núcleo do eu” (GIDDENS, 2002, p. 37), são discussões relevantes na busca da compreensão do termo identidade e de seu impacto social, pois o subjetivo e o coletivo se entrelaçam e se tornam inseparáveis, uma vez que não há como se vivenciar uma identidade cultural sem a essência do pessoal, e vice-versa.

Nessa perspectiva, numa época em que a integração não é mais apenas regional e nacional, mas ultrapassa tais fronteiras, tornando-se global, discutir sobre identidade negra torna-se um problema complexo, pois não se sustenta mais um nacionalismo étnico, pautado na pureza racial: dentro de uma mesma nação, há minorias que se identificam com culturas diferentes. Então, o que significa ser negro em um mundo imediatista e pautado na intensidade das confrontações culturais globais?

A resposta é multifacetada e flutuante, como a própria identidade, porque somos seres deslocados, fragmentados, atravessados por relações de poder e ideologias que nos levam sempre a fazer escolhas e a buscar conhecer, identificar, desculpar, perdoar, reconstruir e

⁵Pierre Bourdieu afirma que a identidade é a “representação de si” dentro de uma proposta relacional: “ser percebido que existe fundamentalmente pelo reconhecimento dos outros” (BOURDIEU, 2007b, p. 117).

⁶Anthony Giddens afirma que a identidade é o “conceito de si” a partir da perspectiva da identidade pessoal, explorando a ideia de que “pessoal é político”, referindo-se “a questões políticas que fluem a partir dos processos de auto-realização (*sic*) em contextos pós-tradicionais, onde influências globalizantes penetram profundamente no projeto reflexivo do eu e, inversamente, onde os processos de auto-realização (*sic*) influenciam as estratégias globais”. (GIDDENS, 2002, p. 197).

perceber as diferenças, ressaltando-as no processo de identificação no interior das representações, para que fiquem mais claras e sejam aceitas no universo sociocultural. Não é possível, portanto, que a identidade negra possa ser vista como plena, única, coerente, uma vez que ela é atravessada por contextos socioculturais, políticos, históricos e educacionais diversos, assim como pelo grau de consciência de cada sujeito, o qual pode ser desigual e mesmo confrontante.

Nesse sentido, conforme explica Kabengele Munanga, antropólogo congolês radicado no Brasil, a consciência histórica tem um papel relevante na formação da identidade negra, principalmente no que se refere ao resgate da autoestima e do respeito, pois a exploração dos negros foi, desde o início, pautada na exploração econômica e apoiada em sua suposta inferioridade em relação ao desenvolvimento técnico, incluída aí a tecnologia de guerra, justificada pelas condições ecológicas, socioeconômicas e históricas da África – e não por aspectos biológicos, como alguns tentaram comprovar. Tais relações de exploração se estenderam ao plano social, fazendo com que se perpetuasse o binômio senhor - escravizados. (Cf. MUNANGA, 2006, p. 23).

Essa perspectiva faz com que as representações construídas sobre o negro estejam, quase sempre, relacionadas à colonização e à mão de obra escravizada, além de remeterem ao ideal de hegemonia do branco em relação ao negro. Esta classificação epidérmica dos indivíduos resultou em experiências violentas e historicamente construídas no decorrer dos séculos, não apenas no Brasil mas em vários outros lugares do mundo. Com isso, o negro erigiu, de forma geral, tanto uma identidade pessoal, autoatribuída, quanto uma identidade socialmente atribuída a ele pelos outros, pautada na desvalorização e na depreciação, as quais se apresentam ligadas à cor da pele, às crenças, à relação com o trabalho, com o lazer, com os valores estéticos e, ainda, à sua vitalidade sociocultural.

1.1. Da escravidão ao mito da democracia racial

O Brasil é resultado da mistura de índios, portugueses e negros; os outros imigrantes – que também contribuíram para formação do povo brasileiro – começaram a chegar, em grande número, e a habitar as terras brasileiras apenas a partir do século XIX. (Cf. SOUZA, 2014, p. 7). Assim, discutir a formação do povo brasileiro é reconstruir um passado de escravidão e colonialismo, em que o negro foi a peça-chave da exploração ao mesmo tempo em que contribuiu, de forma determinante, para a produção de bens materiais e imateriais da cultura brasileira.

Ao observarmos o povo brasileiro, podemos perceber a presença dos negros africanos em nossa mestiçagem, em nossa silhueta alongada, em nossos cabelos crespos, em nossos gestos macios e andar requebrado (Cf. SOUZA, 2014, p. 7). Mas não podemos negar também um passado de dor e misérias em que os homens brancos escravizavam homens negros pelo simples fato de se sentirem superiores, por terem dinheiro para comprar outros homens, retirando-lhes o direito de serem cidadãos completos na sociedade em que estavam inseridos, impedindo seu trânsito espontâneo, obrigando-os a serem totalmente submissos e oprimidos por castigos e violências.

A escravidão negra no Brasil se iniciou no século XVI, a partir da década de 1530⁷— quando os portugueses, que já se interessavam nas relações com os africanos, com os quais comerciavam ouro e marfim, fizeram como base da colonização brasileira a escravização de africanos— e se estendeu por cerca de trezentos anos. (Cf. SOUZA, 2014, p. 77-78).

O Brasil esteve, portanto, desde o início da colonização muito ligado ao continente africano, devido ao tráfico de milhões de escravizados utilizados como meio de suprir a falta da mão de obra na região:

A retirada violenta de africanos de suas comunidades, conduzidos para trabalhar como escravos em terras distantes, foi a solução encontrada pelas potências coloniais europeias para povoar e explorar as riquezas tropicais e minerais das colônias no Novo Mundo. A colônia portuguesa (o Brasil) dependia de grande suprimento de africanos para atender às necessidades crescentes de uma economia carente de mão-de-obra. A migração transatlântica forçada foi a principal fonte de renovação da população cativa no Brasil [...]. (BRASIL, 2006, p. 39).

Os portugueses justificavam a escravidão como instrumento da missão evangelizadora católica. Os negros pagãos, ao saírem da África, tinham salvação da alma no Brasil católico.

⁷Antes de ingressarem maciçamente no comércio de escravos africanos, os colonizadores portugueses recorreram à exploração dos povos indígenas, também chamados “negros da terra”, diferenciando-os dos “negros da guiné”, como eram chamados os africanos nos séculos XVI e XVII. Com o aumento da demanda por trabalho no corte do pau-brasil e nos engenhos de açúcar, os índios foram obrigados à conversão ao catolicismo e à escravidão, através das chamadas “guerras justas”. Mas, a partir da metade do século XVI, a oferta de escravos indígenas começou a declinar e o interesse da Coroa portuguesa substituiu o escravo indígena pelos africanos: “A preferência pelos africanos fez com que os portugueses se voltassem para o tráfico na África. Na segunda metade do século XVI, com o aumento da procura por escravos no Brasil, o tráfico passou a condição de grande negócio e fonte de vultuosos lucros nas duas margens do Atlântico. A partir de então, o tráfico deixou de ser apenas uma entre várias atividades ultramarinas iniciadas com os ‘descobrimentos’ para se transformar no negócio mais lucrativo do Atlântico Sul.” (BRASIL, 2006, p. 41).

Podemos perceber que a religiosidade⁸ se tornou uma justificativa para legitimar a cultura da escravidão e apontar as supostas barbáries e selvagerias africanas. (Cf. BRASIL, 2006, p. 41).

Os escravizados vinham de várias partes da África, mas a maioria dos africanos trazidos para o Brasil vieram da região de Angola, grupos bantos e iorubás que se espalharam pelo Brasil e disseminaram sua cultura. Após os horrores da travessia do Atlântico, em porões de navios sujos, fedidos e infectados de doenças, comendo e bebendo o mínimo, sofrendo maus-tratos, os negros eram levados para a casa de comércio, onde tratavam suas doenças, começavam a se informar com os africanos que já estavam no Brasil e eram postos à venda. (Cf. SOUZA, 2014, p. 87-88).

Dos mercados, os escravizados eram conduzidos pelos seus senhores ou por comerciantes que os revendiam, podendo ir para as plantações ou para as cidades empregadas em uma variedade de funções necessárias ao desenvolvimento e construção da sociedade colonial brasileira. (Cf. SOUZA, 2014, p. 87-88). O açúcar foi a primeira atividade agrícola de exportação produzida pelos escravos, mantendo-se importante na economia brasileira até o século XIX. Mas, além do engenho, o escravo tinha sob sua responsabilidade o plantio de alimentos, os cuidados com os animais, os trabalhos domésticos, e também tinha que tecer o algodão, fazer cestos, entre outros afazeres que traziam dinheiro para os senhores, que os supervisionavam e controlavam. (Cf. SOUZA, 2014, p. 78-80).

Assim, havia muito mais homens africanos que mulheres, já que eram mais cobiçados para o trabalho duro e pesado das plantações, do engenho, das minas... Mas as mulheres também eram necessárias, seja para os trabalhos domésticos seja para a procriação de novos escravizados. Isso significa que as mulheres negras também eram exploradas e sujeitas à invasão sexual de seus senhores, que as obrigavam a manter relações sexuais com eles. (Cf. SOUZA, 2014, p. 107).

Diante disto, afirma Gilberto Freyre:

Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime. Em primeiro lugar, o próprio interesse econômico favorece a depravação criando nos proprietários de homens imoderado desejo de possuir o maior número de crias. Joaquim Nabuco colheu em um manifesto escravocrata de fazendeiros as seguintes palavras, tão ricas de significação: “a parte mais produtiva da propriedade escrava é o ventre gerador”. (FREYRE, 2004, p. 399).

⁸O cristianismo era imposto aos escravos pelos portugueses. Diziam que os cativos trazidos para o mundo cristão seriam civilizados e salvos pelo conhecimento da verdadeira religião, ou seja, o catolicismo (Cf. FAUSTO, 1998, p. 52).

A sociedade brasileira patriarcal e escravocrata pautava-se na “ideia vulgar de que a raça negra é chegada, mais que as outras, a excessos sexuais [...]” (FREYRE, 2004, p. 398), e por isso abusavam e contaminavam as mulheres negras, muitas vezes virgens, do grande mal venéreo da época: a sífilis. A partir da contaminação, elas se tornavam transmissoras de doenças venéreas entre brancos e negros. (Cf. FREYRE, 2004, p. 400). É interessante observar, como veremos no capítulo 3, o quanto esta imagem da sexualidade exacerbada atribuída às negras ainda hoje é retomada como traço identitário destas.

Nesse contexto, observa-se que senhores e escravizados estabeleciam uma espécie de pacto, que revelava a segurança que a sociedade patriarcal e dominante tinha quanto aos controles sociais que limitavam a liberdade da população escravizada, mesmo quando havia certo nível de intimidade ou quando o escravizado transitava sem vigilância direta. Para o escravizado ser tratado de forma mais branda, ele deveria se comportar como um “bom escravo”: obediente, subserviente e muito respeitoso. (Cf. SOUZA, 2014, p. 93).

Nesse quadro, o escravo aprendia como tornar sua vida menos difícil, buscando satisfazer o senhor e manter a maior autonomia possível: aprendia a se movimentar dentro das estruturas de opressão e controle da sociedade escravista. Esta era predominantemente paternalista, tendo como norma geral a proteção dos que mandavam sobre os que aceitavam com docilidade a exploração. Estes podiam ser recompensados com a liberdade, o que nem sempre representava a ruptura dos antigos vínculos de dependência e exploração do trabalho. (SOUZA, 2014, p. 95).

Seria errôneo, no entanto, afirmar que os negros eram passivos à escravidão. Fugas coletivas e individuais, agressões aos senhores e resistência constante às relações entre senhores e escravizados marcaram o período. Os quilombos, lugares em que se estabeleciam os negros após a fuga, existiram às centenas no Brasil colonial, e o mais importante deles foi Palmares, situado em uma região que hoje corresponde a parte do Estado de Alagoas e que resistiu por mais de cem anos antes de sucumbir, em 1695. (Cf. FAUSTO, 1998, p. 53).

Até a metade do século XIX, já havia acontecido no país inúmeras rebeliões importantes e, depois do fim do tráfico Atlântico, era grande a quantidade de escravizados e descendentes livres (que tinham sido libertados pelos senhores ou comprado sua liberdade) que transitavam pelas cidades, tornando difícil a distinção entre livres e escravizados. Quanto mais negros livres havia, mais ampla era a recusa da escravidão por parte de intelectuais, profissionais liberais, jornalistas e políticos, que podiam ser brancos, negros ou mestiços, e que defendiam a abolição total da escravidão, que vai ocorrendo gradualmente até culminar com a extinção, em 1888. (Cf. FAUSTO, 1998, p. 217).

A partir da abolição, o destino dos ex-escravizados foi incerto: em regra eles eram totalmente dependentes dos grandes proprietários. Nos centros urbanos, como São Paulo, os empregos estáveis já eram ocupados por imigrantes, relegando os ex-escravizados aos serviços irregulares e mal pagos. No Rio de Janeiro, devido à tradição de empregos artesanais e de manufaturas, o trabalhador negro tinha um pouco mais de oportunidades. (Cf. FAUSTO, 1998, p. 221). Mas, na dúvida, a cor da pele era determinante: os mestiços tinham mais oportunidades e respeito que os negros. (Cf. SOUZA, 2014, p. 101).

Apesar das variações de acordo com as diferentes regiões do país, a abolição da escravidão não eliminou o problema do negro. A opção pelo trabalhador imigrante, nas áreas regionais mais dinâmicas da economia, e as escassas oportunidades abertas ao ex-escravo, em outras áreas, resultaram em uma profunda desigualdade social da população negra. Fruto em parte do preconceito, essa desigualdade acabou por reforçar o próprio preconceito contra o negro. Sobretudo nas regiões de forte imigração, ele foi considerado um ser inferior, perigoso, vadio e propenso ao crime; mas útil quando subserviente. (FAUSTO, 1998, p. 221)

Assim a sociedade brasileira se constituiu após a abolição: racista e excludente. Gilberto Freyre, estudioso da sociedade brasileira, foi o primeiro divulgar uma posição que considerava a miscigenação um atributo positivo e afirmar que o negro era parte constitutiva de nossa formação, motivo pelo qual não deveríamos ter preconceito, mas nunca houve uma relação harmoniosa entre brancos e negros no Brasil. (Cf. SOUZA, 2014, p. 101).

Segundo Jessé Souza, Gilberto Freyre teria sido o criador do conceito de democracia racial⁹, tendo com isso construído a contrapartida teórica de uma noção fantasiosa, harmônica e humanitária do passado escravista brasileiro, abrindo a possibilidade de constituição de uma ideologia social apenas aparentemente inclusiva e extremamente eficiente. (Cf. SOUZA, 2000, s.p.).

O Brasil, assim, após a abolição, se apoiou numa ideologia em que a condição do ex-escravo, do afrodescendente e do mestiço era mascarada e se deixava encobrir pela política da democracia racial, segundo Florestan Fernandes, “com o padrão correspondente de dominação racial tradicionalista” (1965, p. 78). Isso significava, na verdade, a resistência à aceitação da igualdade de condição, pelo branco, como negro e com o mulato. (Cf. FERNANDES, 1965, p. 78). Tal ideologia teria construído no Brasil “o preconceito de cor”, assim descrito por Fernandes:

⁹A expressão “democracia racial” é atribuída ao pesquisador e sociólogo Gilberto Freyre, mas não é encontrada nas suas principais obras, bem como na literatura só aparece mais tardiamente, em 1950. Apesar disso, Gilberto Freyre utilizou expressão sinônima, “democracia étnica”, em conferências de 1944, referindo-se à catequese jesuíta no Brasil. (Cf. GUIMARÃES, 2001, p. 147)

O “preconceito de cor” elaborava-se como categoria histórico-social, indicando porque “classe” e “raça” se misturavam de maneira tão intrincada. Dois tipos de barreiras se entrecruzariam (sic), de modo imperceptível ou dissimulado aos olhos do “branco”, complicando o peneiramento social do “negro” e pervertendo a normalidade da ordem social competitiva e democrática, mais ou menos fechada para os “homens de cor”. (FERNANDES, 1965, p. 78).

Os negros no Brasil, portanto, sempre enfrentaram o racismo e a desigualdade social, pois mesmo após a abolição da escravatura eles continuaram sofrendo discriminação, manifestada pelas dificuldades de se integrarem no contexto intelectual, econômico e social, o que lhes conferiu as imagens de impotentes, miseráveis e periféricos. (Cf. SILVA, 1987, p. 39). Assim, o que de fato caracteriza a marginalização do negro é o racismo, que procura de todas as formas descaracterizar a identidade negra, negando sua história, sua base cultural, sua beleza física e seus desejos, enfim, negando ao negro o direito de ser negro. (Cf. SILVA, 1987, p. 38).

O que resulta dessa nova proposta de convivência social é, de fato, uma maneira mais sutil de continuar o processo de discriminação reinante nesta sociedade capitalista. Mudam-se os “rótulos”, mas os conteúdos são os mesmos. Por exemplo: as convocações para novos tipos de emprego [...] “Precisa-se de secretária, com boa aparência...” A partir dessas formas sutis de discriminação, chegamos à manutenção da chamada “democracia racial”. Esse foi um dos métodos aplicados sobre a pessoa do negro, procurando mantê-lo à distância de todo o processo de construção da sociedade capitalista. (SILVA, 1987, p. 41).

Pode-se observar, nessa perspectiva, que o mito da democracia racial resultou no Brasil, desde o período colonial até os dias atuais, em uma supervalorização do branco e em um descrédito total da cultura afro, impedindo tanto a conscientização do negro quanto a construção de uma representação positiva, acabando por interferir até mesmo em sua autoestima.

Tal situação muitas vezes gera problemas de identidade, pois os negros pressionados pela educação eurocêntrica negam sua negritude e investem em recursos estéticos capazes de fazer com que se assemelhem aos brancos, perpetuando o desejo da branquitude como padrão estético e como único horizonte possível para que se busque uma vida mais digna e justa. Nesse sentido, a arte aparece como um instrumento político capaz de sensibilizar as pessoas que com ela têm contato, colocando em evidência o que há de mais terrível na realidade de preconceito racial em que vivemos.

A sociedade brasileira, como procuramos demonstrar ao longo deste texto, historicamente tem negado o racismo, o que contribuiu para a produção e reprodução de tantas formas de discriminações e preconceitos. A mídia, como um dos principais meios de reprodução de valores, espaços e posições, nesse contexto sempre transmitiu a ideologia da classe dominante, massacrando o negro e obrigando-o a viver como um ser secundário, relegado à marginalidade. Nessa perspectiva, o negro, independentemente de seu desempenho ou talento, ficará sempre subjugado e fadado a posições inferiores, sendo constantemente alvo de novos estereótipos que são continuamente produzidos, pois a crítica não se baseia em seu potencial, mas na identificação e nas representações que os brancos fazem a respeito deles.

Joel Zito Araújo realiza uma obra de caráter eminentemente político, intervindo numa ordem preestabelecida socialmente com base em questões raciais ainda vinculadas a uma perspectiva colonialista. A arte, vista aqui como criação cultural, detona uma ação ideológica que tende a provocar consequências sociais, culturais e políticas a partir de uma releitura de mundo proposta pelo diretor, através da linguagem cinematográfica, ao colocar na tela do cinema brasileiro os negros de nosso país. Além de colocar em discussão esses nós sociais, o diretor propõe uma experiência estética de multiculturalidade e rompe a ideia de associação do negro como estereótipos historicamente disseminados. Sua produção, entretanto, não pode ser analisada sem que consideremos também o contexto a partir do qual surge e no qual pode se desenvolver, aquele dos movimentos negros e de suas lutas identitárias, conforme abordaremos na próxima seção.

1.2 Movimento Negro e lutas identitárias

A discriminação e o racismo no Brasil tiveram consequências nefastas na construção de sua identidade, pois possibilitaram a conformação de duas cidadanias distintas, a branca e a negra. O Brasil branco, não discriminado e com inúmeras oportunidades. O Brasil negro, discriminado, estereotipado, periférico e com desvantagens em todas as esferas sociais.

Apesar de se visualizar socialmente o racismo, procura-se negá-lo sem qualquer constrangimento aparente, mesmo sob a lei máxima de igualdade de direitos que determina nossa Constituição Federal. Florestan Fernandes já discutia esse racismo velado brasileiro, e afirmava: “sobre as relações raciais no nosso país: no Brasil surgiu ‘uma espécie de preconceito reativo: o preconceito contra o preconceito ou o preconceito de ter preconceito’”. (FERNANDES, 2007, p. 42). Essa prática, consolidada em nosso país, pautava-se na não existência de raças, ao mesmo tempo em que discriminava pela cor da pele.

Diante dessa negação tornava-se difícil problematizar a organização social brasileira, pois os brancos, com seus inúmeros privilégios, continuavam aceitando e naturalizando as desigualdades raciais e sociais, mesmo que os direitos jurídicos fossem garantidos a todos, brancos e negros, enquanto uma minoria pobre e negra buscava uma nova lógica de construção social, possibilitando lutas libertárias e originando novas identidades.

Tais lutas tinham por principal objetivo romper com a ordem preestabelecida da desigualdade, proporcionando a igualdade de oportunidades e de tratamento, através de ações afirmativas, as quais Antônio Sérgio Alfredo Guimarães assim exemplifica:

Ações afirmativas, por exemplo, são reivindicadas como modo de corrigir tais deturpações ou reequilibrar a igualdade através da criação de contrabarreiras, revoluções como modo de instituir ordens mais igualitárias que anulem a exploração ou as políticas de diversidade como maneiras de impedir que as diferenças culturais sirvam para reproduzir categorias binárias de oposição. (GUIMARÃES, 2016, p. 41).

As ações afirmativas foram implantadas em vários países, como Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Índia, Alemanha, Austrália, Nova Zelândia e Malásia, entre outros, e são um poderoso instrumento de inclusão social para os grupos e categorias minoritários (raciais, étnicos, de gênero ou orientação sexual, deficiência, entre outros). Elas existem para remediar e compensar um passado discriminatório e viabilizar a igualdade, sendo moldadas na prática de respeito à diferença, de combate das disparidades e discriminações sociais, a partir de políticas públicas. (Cf. BRASIL, 2007, p. 11).

Nos Estados Unidos, foram aplicadas desde a década de 1960, com o objetivo de oportunizar aos negros participarem das decisões e dinâmicas sociais. (BRASIL, 2007, p. 9). No Brasil, a discussão sobre ações afirmativas específicas para beneficiar os afro-brasileiros ainda é principiante e limitada, reservada aos movimentos negros, aos espaços acadêmicos e a algumas publicações do governo federal. Afinal, para que produzir políticas públicas compensatórias para uma nação que se diz homogênea cultural e racialmente?

Nesse sentido, Guimarães expõe alguns argumentos contrários às ações positivas no Brasil, os quais nos revelam muito sobre a urgência delas em nosso país:

No Brasil, até agora, os argumentos contrários a ações afirmativas tomam três direções. Primeiramente, para alguns, as ações afirmativas significam o reconhecimento de diferenças étnicas e raciais entre brasileiros, o que contraria o credo nacional de que somos um só povo, uma só raça. Em segundo lugar, há aqueles que veem em discriminações positivas um rechaço ao princípio universalista e individualista do mérito, princípio que deve ser a principal arma contra o particularismo e o personalismo, que ainda orientam a vida pública brasileira; finalmente, para outros, não existem possibilidades

reais, práticas, para a implementação dessas políticas no Brasil. (GUIMARÃES, 2005, p. 182).

No primeiro ponto entramos na questão do antirracismo, ou seja, de se exterminar o racismo negando a existência empírica de raça, reconhecendo-o no código penal, mas sem nenhuma política pública que o garanta (Cf. GUIMARÃES, 2005, p. 184). Ou seja, o combate existiria pela conscientização das pessoas de que todos somos iguais e no Brasil, um país miscigenado, tal realidade seria mais forte, pois sequer é possível distinguir um negro em um país em que quase todos somos mestiços.

A recusa da discriminação racial no Brasil gera cada vez mais atitudes de racismo e discriminação, pois as relações são permeadas por estereótipos de inferiorização dos negros, pela negação da expressão e da construção das diferenças culturais nos espaços públicos, ou seja, pelo impedimento à diversidade de valores e à complexidade da construção de uma verdadeira cidadania. As ações afirmativas, neste contexto, surgiriam como um momento de diálogo e autoafirmação das origens brasileiras, como um reconhecimento da necessidade de recompensarmos os negros por anos de exclusão e pela negação de seus direitos humanos e civis ao longo da história nacional.

O segundo argumento contrário às ações afirmativas aponta que essas ações reproduzem as desigualdades, pois elaboram políticas a partir de outros princípios isolados, como, por exemplo, renda e localização geográfica, deixando de reconhecer o ideal de tratamento segundo o mérito. Tal argumento apoia-se em um princípio totalmente discriminatório, que legitima as ações afirmativas, pois como seria possível cobrar igualdade de condições sem relevar a diversidade de fatores socioculturais que foram historicamente construídos e que são reproduzidos sem que sequer se questione o tratamento desigual que deu origem às disparidades extremas que presenciamos na sociedade brasileira?

Para cobrarmos igualdade de méritos em uma sociedade como o Brasil, temos que ir além dos fatores constitucionais, pois legalmente “a Constituição de 1988 inaugurou na tradição constitucional brasileira o reconhecimento da condição de desigualdade material vivida por alguns setores e propõe medidas que implicam a presença positiva do Estado” (MARTINS apud GUIMARÃES, 2005, p. 186), ou seja, as ações afirmativas são legais judicialmente, porém o que está em questão não são os princípios judiciais e éticos organizacionais, mas a própria sociedade brasileira excludente e preconceituosa, que quer beneficiar sempre um grupo privilegiado, detentor do poder socioeconômico e cultural.

O terceiro argumento pauta-se na discussão de políticas universalistas contra as de cunho particularista. Na sociedade brasileira, as ações afirmativas relacionadas aos negros

estão sempre voltadas também aos pobres, pois grande parte da classe baixa no Brasil é composta por negros. Nessa perspectiva, as ações deveriam ter então um caráter universal, beneficiando a todos, independentemente do quesito raça? Conforme os estudos de Guimarães (2005), não, pois se os negros continuassem a esperar que tais políticas públicas resolvessem os problemas raciais e alcançassem a população negra de forma geral, a situação de discriminação e racismo permaneceria, e os negros nunca teriam acesso aos direitos legais garantidos constitucionalmente. Afinal, dada a situação desigual dos negros, as políticas compensatórias oportunizaram – e seguem oportunizando – um enfrentamento social da questão do racismo e a valoração dos negros no que diz respeito às suas potencialidades.

A partir dessas considerações, podemos chegar a outro ponto contestado quando se fala em políticas afirmativas em nosso país: afinal, como saber “quem é negro” no Brasil? Tal pergunta levanta a ideia da oportunidade, pois se temos uma população quase toda mestiça, para que ações afirmativas? O próprio Antônio Sérgio Alfredo Guimarães nos responde tal pergunta:

[...] não podemos classificar a maioria da população brasileira como “negra”, porque não é assim que ela se define ou se identifica racialmente. A verdade é que muitos poucos querem ser (ou não podem deixar de ser) negros ou pretos e a estes, os mais discriminados, são dirigidas as políticas de ação afirmativas. (GUIMARÃES, 2005, p. 192)¹⁰.

Nesta perspectiva, percebemos que no Brasil não é bem entendido o aspecto da diversidade como fator positivo, e nem as desigualdades como algo irremediável; o racismo negado nos fecha os olhos e não percebemos os problemas e dificuldades historicamente construídos em relação aos negros brasileiros. As ações afirmativas seriam, nesse contexto, mais uma possibilidade de rompermos com a tal “democracia racial”, erradicando o racismo e as discriminações, e garantindo possibilidades e igualdades de condições. Mas o que vemos é que, no Brasil, a invisibilidade do racismo e das discriminações raciais se tornou uma.

¹⁰O pardo também é contemplado. Nos concursos públicos poderão concorrer às vagas reservadas a candidatos negros aqueles que se autodeclararem pretos ou pardos no ato da inscrição de acordo com o quesito cor ou raça utilizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/concursos-e-emprego/noticia/2016/08/candidato-concurso-que-se-declarar-negro-tera-de-provar-presencialmente.html>>. Acesso em: 08 ago. 2017>. Para vagas na universidade, normalmente é a autodeclaração que é válida, gerando muita polêmica. Disponível em: <<http://vestibular.brasilecola.uol.com.br/cotas/cotas-raciais-para-negros-pardos.htm>>. Acesso em: 08 ago.2017.

desculpa segura para os que desejam a permanência das condições de inferiorização racial e étnica e das relações de dominação em nosso país.

Apesar desse cenário, o movimento negro nacional, a partir de lutas contestatórias contra a imposição cultural de padrões tradicionais e pela desconstrução do mito da democracia racial, vem gerando reivindicações de políticas compensatórias, as quais combatem a injusta discriminação racial e repercutem em melhorias na qualidade de vida dos negros brasileiros. Mas essa não tem sido uma trajetória simples, como veremos a seguir.

Para abordar o Movimento Negro no Brasil, optamos por nos concentrar no texto “*Racismo e anti-racismo no Brasil*”, de Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, por considerarmos que ele apresenta uma visão sintética e sistemática desse movimento, cujos estudos são bastante dispersos, mas não deixamos de recorrer, pontualmente, à contribuição de outros pesquisadores que tratam da mesma temática.

Conforme Ivair Augusto Alves dos Santos, desde o início do século XX, o movimento negro brasileiro conviveu com o anonimato e com a rejeição. Foi apenas por volta dos anos 1930 que começou a mobilização coletiva dos negros brasileiros, em São Paulo, com a chamada Frente Negra, organização que lutava contra a segregação geográfica e social dos negros. Mesmo tendo como base questões de cunho social e cultural, a Frente Negra lutava principalmente por condições mais adequadas e justas de trabalho e de acesso ao mercado de trabalho. A experiência, no entanto, não durou muito, pois a Frente Negra foi extinta quando se transformou em partido político, diante do golpe de Estado desferido por Getúlio Vargas, que tornou ilegais todos os partidos políticos. (Cf. SANTOS, 2010, p. 18).

Na década de 1950, o Teatro Experimental Negro e a realização de pesquisas patrocinadas pela Unesco ampliaram as reflexões sobre questões relacionadas ao antirracismo brasileiro e à luta contra a introjeção da ideologia do branqueamento. Foi um período marcado por conferências, palestras, peças teatrais, literatura e corais incorporando os temas africanos e a questão da negritude¹¹. Mas a participação na dimensão política, neste momento, era indireta e ainda muito tímida. Segundo Guimarães, nesse período as ideias de negação dos conflitos raciais permaneciam:

A ideologia predominante ao movimento ainda será, contudo, nacionalista e integracionista. A ideia de que somos uma só nação e um só povo é casada com a negação das raças enquanto realidade física, e com a busca de uma

¹¹Entende-se negritude, ao longo desta dissertação, na perspectiva de Zilá Bernd, como tomada de consciência de uma situação de dominação e discriminação, a qual gera como consequente reação a busca da identidade negra. (Cf. BERND, 1988, p. 29).

redefinição do Brasil em termos negro-mestiços.(GUIMARÃES, 2005, p. 226).

A questão negra no Brasil não era, assim, admitida, e tudo se conformava na ideia de um só povo, na imagem de cordialidade e harmonia racial do povo brasileiro, negando um passado de violência e escravidão, que ecoa nas relações de convivência a complexidade da vida socioeconômica e política de uma nação multicultural como a brasileira.

Nesse mesmo período, o cenário internacional se transformava com a luta dos negros norte-americanos pelo direito à cidadania e com a repercussão do regime de *apartheid* na África do Sul, gerando revolta e solidariedade entre os negros de todo o mundo. Isso levou a Associação Cultural do Negro, entidade brasileira, a realizar atos de apoio e de conscientização da negritude. O ano de 1960 foi declarado o Ano Africano, em comemoração ao movimento de independência dos países africanos, e o interesse pela África aflorou a curiosidade dos negros brasileiros pela ideologia dos revolucionários africanos. (Cf. SANTOS, 2010, p. 26).

Mas, uma vez mais, com o Golpe Militar de 1964, o movimento negro foi desarticulado e perdeu força: a repressão ditatorial desmobilizou o movimento negro brasileiro, assim como todos os outros movimentos contestadores da ordem social. Com isto, as instituições negras foram banidas do cenário nacional.

Foi somente nos anos 1980, em especial ao término da ditadura, que os movimentos negros voltaram a se fortalecer e retomaram sua luta por uma sociedade multicultural, buscando a formação de uma identidade negra que resgatasse a autoestima e a herança africana (Cf. GUIMARÃES, 2005, p. 227-228). Neste período inicia-se um novo ideário de luta: o combate contra as desigualdades raciais. A ideologia do movimento negro, assim, mudou, passando a assumir as seguintes características a:

Tal agenda pode ser resumida a um combate antirracista em três frentes: (a) recuperação da autoestima negra, por meio da modificação de valores estéticos, da reapropriação de valores culturais, da recuperação de seu papel na história nacional, e o avivamento do orgulho racial e cultural; (b) combate à discriminação racial, por meio da universalização da garantia dos direitos e das liberdades individuais, incluindo os negros, mestiços e pobres; (c) combate às desigualdades raciais, por meio de políticas públicas que estabeleçam, a curto e médio prazo, um maior equilíbrio de riqueza, prestígio social e poder entre brancos e negros. (GUIMARÃES, 2005, p. 228).

Ao longo do século XX, portanto, ainda que com idas e vindas, pode-se dizer que o protesto negro no Brasil foi se estabelecendo a partir do suporte de organizações negras que

lutaram para colocar a questão racial nas agendas políticas, visando transformações sociais e ações compensatórias voltadas para a população negra. Mas, apesar desse direcionamento a favor da multiculturalidade e das ações positivas, a comunidade negra não se mobilizava na causa e na participação nas instituições antirracistas. Antônio Sérgio Alfredo Guimarães justifica tal atitude da seguinte forma:

Parece-me ser em outra frente, na frente de luta contra as desigualdades raciais – e não na mobilização do carisma racial para construção da identidade negra – que o movimento antirracista enfrenta as maiores dificuldades no Brasil. Isto por dois motivos. Primeiro, porque a sociedade brasileira não reconhece o racismo, seja de atitudes, seja de sistema, como responsável pelas desigualdades raciais no país. Segundo, e como consequência, porque as próprias desigualdades raciais são vistas como desigualdades sociais de classe, que afetam o conjunto da sociedade brasileira e são provocadas pelo imperialismo, o subdesenvolvimento econômico, a pobreza etc. Assim, seja para fazer face à discriminação e à estigmatização social, seja para tentar reverter as desigualdades raciais, o movimento negro enfrenta um senso comum fortemente estabelecido. Um senso comum criado e reproduzido por dois aspectos já apontados: o gradiente de cor, que transforma todos os brasileiros, mesmo os de ascendência negra mais próxima, em partícipes ativos do sistema de estigmatização dos mais escuros; e a prática generalizada da desigualdade de tratamento ou, se preferirem, de personalização¹² do tratamento. (GUIMARÃES, 2005, p. 232)

Diante disso, os negros brasileiros, cansados de um discurso de descrédito e de poucas ações grandiosas e visíveis socialmente, devido aos entraves da sociedade brasileira, como a democracia racial e as desigualdades raciais e sociais, descreditavam na luta do movimento, a qual consideravam um desgaste desnecessário, pois se queixavam de uma situação que parecia imutável, julgando-se impotentes diante dos quadros de racismo e discriminações, se afastando assim da luta pela negritude.

Atualmente, o movimento está se apropriando de um discurso identitário, ou seja, buscando responder o que é ser negro no Brasil, expressando a voz de quem vive esta realidade e se tornando referência para a comunidade negra. A agenda do movimento está sempre voltada para a luta por igualdade de oportunidades e de tratamento do negro na

¹²Segundo Roberto DaMatta, o processo de personalização no Brasil sempre esteve presente, pois a sociedade brasileira, do ponto jurídico e legal, se achava bisseccionada em senhores e escravizados, num dualismo exclusivo e rígido. Mas, de fato, isso não ocorria, pois a sociedade brasileira sempre foi e continua sendo marcada por um sistema de relações pessoais gradativas que permite diferenciações dentro de todas as camadas. Ou seja, num sistema assim constituído é facilmente percebida a desigualdade de tratamento, pois é possível haver uma linha jurídica rígida, mas haver também uma dimensão fundada nas relações pessoais, permitindo personalizar e dividir internamente os dois segmentos rigidamente separados pela ideologia e pelas leis da sociedade. (Cf. DAMATTA, 2007, p. 100-101).

sociedade, assim como para a conscientização da comunidade negra brasileira acerca da necessidade do reconhecimento da negritude e da luta por ações afirmativas compensatórias.

Diante do contexto brasileiro, as pesquisas apontam que as ações afirmativas aqui desenvolvidas devem ser diversificadas, atingindo as esferas educacionais, culturais, econômicas, sociais, mobilizando questões relacionadas às desigualdades em todas as dimensões, ou seja, o desafio é construir uma identidade nacional com bases multiculturais e pluriétnicas, valorizando a diversidade de tradições e heranças culturais, bem como a história de um povo que foi explorado durante anos de escravidão e que hoje necessita de um resgate e de políticas compensatórias para atingir igualdade de condições.

O que se percebe, entretanto, é que as ações positivas brasileiras estão mais concentradas no âmbito educacional. Uma significativa ação compensatória brasileira, em relação à questão racial e social, foi a promulgação da Lei 12.711, de 29 de agosto de 2012, que dispõe o percentual de 50% do número de vagas para estudantes da escola pública, incluído neste número os declarantes negros, pardos e indígenas (BRASIL, 2012). O movimento negro, sabendo que a educação é um direito universal e também um meio de ascensão social, luta para que o negro esteja na escola e por uma educação multicultural. Além de combater a veiculação de ideias racistas nos materiais escolares e no cotidiano pedagógico, pleiteia também a introdução de conteúdos educacionais voltados para a valorização e o resgate da história do negro no Brasil de forma efetiva e real. A conquista inicial dessas lutas foi a promulgação da Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, determinando para o currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” (BRASIL, 2012).

Outro campo de preocupação do Movimento Negro é a mídia, pois se reproduzem no cinema, na televisão ou na publicidade os estereótipos raciais que permeiam o imaginário social brasileiro, e é nesse campo que se destaca a atuação de Joel Zito Araújo. A mídia passou a ser pauta do Movimento Negro a partir do final da década de 1970, e continua sendo tematizada até a atualidade, como exemplifica o cineasta:

Em novembro de 1996, três deputados negros do Distrito Federal apresentaram o Projeto de Lei nº 2.419, que dispõe e propõe a proporcionalidade da representação étnica da população brasileira em toda publicidade (incluindo na das empresas privadas) veiculada na capital do país. E, em abril de 1988, o deputado federal Paulo Paim reafirmou na Câmara Federal a iniciativa da senadora Benedita da Silva, ao propor o Projeto de Lei nº 4.370, que dispõe sobre a representação racial/étnica nos filmes, programas e peças publicitárias veiculadas pelas emissoras de

televisão. O artigo 3º desse projeto prevê a obrigatoriedade para as emissoras de televisão de “apresentar imagens de pessoas afrodescendentes em proporção não inferior a 25% do número total de atores e figurantes”. As peças publicitárias deverão apresentar imagens de pessoas afrodescendentes não inferior a 40% do número total de atores e figurantes. (ARAÚJO, 2004, p. 74).

O projeto de lei nº 4.370/98, do Senador Paulo Paim, foi arquivado em 2004, mas foi substituído pelo Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.288/2010), de autoria do mesmo senador, que assegura em seu Capítulo VI, artigos 43 a 46, a participação de artistas negros em programas e peças publicitárias. O artigo 44 desta lei exemplifica o conteúdo principal em relação à mídia:

Art. 44. Na produção de filmes e programas destinados à veiculação pelas emissoras de televisão e em salas cinematográficas, deverá ser adotada a prática de conferir oportunidades de emprego para atores, figurantes e técnicos negros, sendo vedada toda e qualquer discriminação de natureza política, ideológica, étnica ou artística. (BRASIL, 2010, p. 6).

O antigo projeto de lei nº 4. 370/98 do Senador Paulo Paim garantia números de negros participando da mídia, potencializando assim a autoestima e possibilitando um maior número de referências negras, permitindo, por meio do privilégio das cotas, o resgate de sua negritude. O Estatuto da Igualdade Racial que o substituiu apenas garante a participação do negro, sem qualquer interferência numérica ou específica de atuação, não impedindo assim o papel limitado, secundário e inferiorizado dos negros na mídia brasileira. Apesar das falhas ainda encontradas, o Estatuto da Igualdade Racial é uma vitória dos movimentos e da causa negra, já que pela primeira vez na história política do país se promulga um estatuto que discipline direitos em relação a questões étnicas e identitárias.

Nesse âmbito do movimento, podemos considerar o cineasta Joel Zito Araújo como um exemplo de engajamento na causa negra, pois seus documentários e filmes, além de proporcionarem o protagonismo ao negro, desconstruírem a ideia de democracia racial, problematizarem a estereotipia e apontarem os dramas da causa, contam com número de atores negros sempre maior que o de brancos, extinguindo o padrão eurocêntrico e valorizando os fenótipos negros. Nessa perspectiva, a produção cinematográfica de Araújo se apresenta como um modelo de ação positiva na mídia audiovisual, indicando caminhos para a ampliação, por parte do Movimento Negro, da mídia e da sociedade, das ações afirmativas de caráter étnico-racial.

Araújo acredita que, apesar de ser este um processo longo e lento, a mídia brasileira já começa a sentir as mudanças referentes à abordagem das questões raciais. Pesquisador dos

mais de 50 anos da história das telenovelas, principal produto industrial da mídia brasileira, e cineasta responsável pela produção de filmes que visam a examinar a representação dos negros na mídia brasileira, Araújo traz à tona o maior problema da mídia brasileira em relação aos negros: a reprodução da cultura do branqueamento e da falaciosa ideia do mito da democracia racial, que apesar das mudanças quantitativas, ainda persiste nas produções nacionais. Como afirma o próprio diretor:

O racismo brasileiro apareceu na telenovela somente como uma das características negativas do vilão, e não como um traço ainda presente na sociedade e na cultura brasileira. Até o final dos anos noventa, poucas telenovelas trataram a discriminação racial contra o negro brasileiro de forma direta. Na teleficção [...] criou o tabu que inibe a manifestação aberta do racismo e fortaleceu o consenso em torno do mito da democracia racial brasileira. Mas a pior armadilha para os atores negros tem sido a manifesta opção por profissionais brancos para representar a beleza ou, até mesmo, o brasileiro comum. (ARAÚJO, 2010, p. 144-145).

Nessa perspectiva, percebemos que o ideal de branquitude na mídia brasileira é um desejo do imaginário coletivo, altamente valorizado, estabelecido e naturalizado, reafirmando a ideologia que vem persistindo na sociedade brasileira de negar o racismo e confirmar o Brasil como o país da miscigenação e, em consequência disso, como um país sem problemas raciais.

Nesse universo de reprodução do mito da democracia racial, o negro na mídia brasileira ainda é representado através de estereótipos negativos, que sempre se apoiam no comportamento servil, cômico e subalterno, reafirmando o imaginário do povo brasileiro construído no período escravista e colonial do Brasil. A cultura negra é negada como parte da cultura popular e das preferências nacionais, vista como folclore, sempre relacionada à pobreza, à ignorância, à marginalidade social e cultural.

A discussão sobre essa representação estereotipada do negro abordada na telenovela contribui com o debate sobre as relações raciais no Brasil e propõe uma conscientização, a partir do próprio audiovisual, a respeito de como a representação midiática espelha valores e ideologias impregnados na sociedade brasileira. Além disso, contribui para envolver profissionais da área e lideranças políticas e culturais na reflexão sobre o tema “estratégia de pressão e inserção na mídia” em encontros e seminários do movimento negro. (Cf. ARAÚJO, 2004, p. 74).

O Movimento Negro, com essas iniciativas, vem atingindo, ainda que de forma lenta, um crescente espaço na mídia, não apenas em termos quantitativos, mas, também, no que concerne ao aumento de representatividades positivas em relação ao negro. Mas, isto não é

suficiente, pois ainda falta a conscientização do povo brasileiro, que na sua grande maioria descende de negros, para quebrar a ideologia do branqueamento comum na mídia brasileira.

Como afirma Joel Zito Araújo:

[...] o inconsciente racial coletivo brasileiro não acusa nenhum incômodo em ver tal representação da maioria do seu próprio povo, e provavelmente de si mesmo, na televisão ou no cinema. A internalização da ideologia do branqueamento provoca uma “naturalidade” na produção e recepção dessas imagens, e uma aceitação passiva e a concordância de que esses atores realmente não merecem fazer parte da representação do padrão ideal de beleza do país. (ARAÚJO, 2006, p. 77).

Ainda que o assombro da subalternidade negra e da persistência do padrão estético da branquitude na mídia sejam uma realidade brasileira, artistas engajados como Joel Zito Araújo precisam ser reconhecidos e valorizados, pois buscam por meio da sua arte propor discussões acerca dos estereótipos naturalizados e da invisibilidade da questão racial no Brasil, fruto da recusa constante dos brasileiros em admitir o preconceito e a desigualdade racial. É nesse sentido que, no próximo capítulo, nos dedicaremos a refletir sobre a produção engajada do diretor e sobre como nela se expressam a articulação entre a estética e a política.

2. ESTÉTICA E POLÍTICA: A PRODUÇÃO ENGAJADA DE JOEL ZITO ARAÚJO

Joel Zito Araújo nasceu na cidade de Nanuque, município mineiro que faz limites com a Bahia e o Espírito Santo, e talvez isso faça com que o cineasta goste de ser denominado como “baiano”. Sua formação é diversificada: graduou-se em Psicologia e tem mestrado em Ciências Sociais Aplicadas à Educação, doutorado em Comunicações e Artes e pós-doutorado em Comunicação e Antropologia. Paralelamente à carreira acadêmica e à vida de pesquisador, começou a atuar no campo cinematográfico, como escritor, roteirista e diretor, tornando-se um cineasta de percurso bastante singular no contexto da produção audiovisual brasileira.

O envolvimento com as questões raciais é oriundo de sua própria origem: Joel Zito Araújo nasceu em uma família inter-racial e semialfabetizada, com pai branco e mãe negra. Seus pais se separaram quando ele tinha seis anos, e a situação financeiramente estável em que vivera até então foi abalada: eles passaram por dificuldades e a mãe tornou-se empregada doméstica. Araújo foi morar com o pai e os avós paternos. O pai também não tinha muitos recursos financeiros, mas como possuía um sítio e valorizava a educação, pode proporcionar ao filho o estudo em bons colégios. Os conflitos de identidade tornaram-se evidentes durante a adolescência, quando Joel passou a não aceitar a mãe, por ter vergonha de ela ser negra (ARAÚJO apud FARIAS, 2015, s.p.).

Mas foi já na graduação, quando iniciou o curso de Psicologia, que a preocupação com a questão racial passou efetivamente a fazer parte de sua vida: foi nessa época que ele se identificou como negro, assim como reconheceu sua mãe, o que tornou clara a angústia vivenciada durante toda a sua formação. A partir daí, Joel Zito iniciou um resgate de sua origem racial, de sua autoestima e da valorização de sua mãe, como podemos perceber em suas próprias palavras:

Era fundamental assumir minha negritude. E isso trouxe uma descoberta inesperada: foi o momento em que resgatei minha autoestima; perdi a vergonha que a sociedade brasileira internaliza no mulato e no negro. Eu reli minha mãe. Não foi lendo Fanon¹³, nem nada disso – foi um processo pessoal. Uma parede foi rompida e explodiu em afeto; passei até a endeusar minha mãe. E minha postura mudou diante de meus colegas, de meus

¹³Joel Zito Araújo, nessa fala, remete a Frantz Fanon (1925-1961), um influente pensador do século XX a respeito da descolonização, que militou ativamente na luta pela libertação e independência da Argélia contra a dominação colonial francesa. Fanon é um nome referencial nos estudos pós-coloniais, e foi por meio de seus textos que muitas pessoas, especialmente no Brasil, adentraram no universo das discussões étnico-raciais e nos problemas relacionados às identidades em contexto pós-colonial. (Cf. ORTIZ, 2014, p. 439-441).

amigos, em todo lugar. Minha autoestima foi resgatada. (ARAÚJO apud FARIAS, 2015, s.p.)

Ao assumir sua negritude, Joel Zito Araújo deu início também à sua ação política de confrontar o racismo, ainda que velado, existente no Brasil. Ao longo dos anos 1980 foi militante, passava filmes em bairros operários, tinha compromisso político ligado ao cinema (Cf. ARAÚJO apud FARIAS, 2015, s.p.), mas no final da década decidiu mudar de rumos e investir na carreira de artista e intelectual independente, dedicado aos estudos sobre a relação do negro com a mídia no Brasil e à produção cinematográfica, seja ela documental ou ficcional, como o próprio afirma: “Em 1988 deixei de ser militante do PT, queria ser um artista e intelectual independente, e virei sócio da produtora de Renato Tapajós e Olga Futema, a Tapiri Cinema e Vídeo. A partir de então, passei a me dedicar totalmente ao cinema”. (ARAÚJO apud FARIAS, 2015, s.p.).

O cineasta assumia, assim, um comprometimento com a causa da população negra, interseccionalmente com a causa das mulheres e com a luta contra a falaciosa democracia racial, não se limitando apenas a elaborações estéticas no campo artístico, mas sempre se propondo a realizar produções engajadas no contexto da vida social de nossa época. Ele mesmo evidencia seu tema de reflexão e estudo ao denunciar a falta de diversidade no cinema e propor uma indústria cinematográfica que estimule o trabalho de mulheres e negros: “Mulheres e negros são subgrupos menosprezados e não estimulados dentro de uma sociedade que é racista e machista.” (TV BRASIL, 2017) ¹⁴.

É a este pesquisador e cineasta que vamos nos dedicar ao longo deste capítulo, organizado em dois subtítulos nos quais refletiremos, respectivamente, sobre a relação entre arte e política e a produção engajada de Joel Zito Araújo e sobre os espaços ocupados (ou não) pelos negros no cinema e na televisão brasileiros.

2.1 Pesquisador, cineasta, ativista

Assim como o contexto biográfico leva Joel Zito a se envolver com as questões étnico-raciais, também é este quem o leva a se aproximar do cinema: se a relação com a etnia, apesar de estar vinculada às suas origens familiares, só vai se tornar um foco de reflexão quando começa os estudos superiores, seu encanto pela “sétima arte” persiste desde a infância. Araújo tinha um tio que era ator de teatro e dono de uma sala de cinema, o que lhe oportunizou, desde

¹⁴Passagem da entrevista com Araújo exibida no programa Curta em Cena da TV Brasil em 04/07/2017.

muito cedo, conhecer obras clássicas da história do cinema. Sua produção cinematográfica, no entanto, voltada para o que podemos chamar de um “cinema negro”¹⁵, apenas começou a ser gestada em 1984, quando foi para São Paulo trabalhar como coordenador do setor de audiovisual do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE). (Cf. ARAÚJO apud FARIAS, 2015, s.p.)

A partir de então se dedicou ao cinema e à luta pela desconstrução de vozes discriminatórias e pela criação de modelos de identidade positiva do negro na sociedade, mais especificamente no cinema e na televisão:

Viajando com os meus filmes, descobri que tenho um papel, incorporo uma necessidade que ultrapassa o Brasil, que vai além da interpelação sobre a inserção do negro na sociedade brasileira, simplesmente; esse papel é o de confrontar o racismo, a própria ideologia colonialista do branqueamento que é um problema de muitos países. Meus colegas brasileiros estão imobilizados por essas “categorias coloniais” que minimizam a consciência negra em nossa sociedade, essa separação de pretos, mulatos, pardos, mamelucos e etc. [...] Temos uma hierarquia racial que nunca foi questionada. Todos os meus contemporâneos abraçam isso de uma maneira acrítica. (ARAÚJO apud FARIAS, 2015, s.p.).

Suas produções destacam-se, portanto, por focar temas como a igualdade de direitos dos negros em relação aos brancos, o espaço da mulher na sociedade e o mito da democratização racial. Pode-se dizer, assim, que sua obra conjuga a produção artística e criativa à investigação acadêmica e, também, ao engajamento político. Nessa perspectiva, faz-se importante reproduzir a afirmação de Jacques Rancière sobre estética e política:

[...] as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais. (RANCIÈRE, 2005, p. 18-19).

Entendemos, a partir de Rancière, que Joel Zito Araújo é muito mais que um apaixonado, polêmico ou bem informado cineasta: ele é um pesquisador que contribui com o tema que investiga intelectual e artisticamente, diagnosticando e revelando mecanismos e tradições que criam e reproduzem estereótipos do negro na mídia, assim como analisando as representações e a presença do negro nas diversas esferas da sociedade contemporânea, por

meio da produção do que estamos chamando de um “cinema engajado”, ou seja, produções cinematográficas que buscam contestar a ordem vigente das coisas, aqui especificamente a representatividade e a identidade negras.

Auxilia-nos na reflexão sobre este “cinema engajado” um artigo do historiador brasileiro Marcos Napolitano intitulado “A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica”. Nessa perspectiva de engajamento – palavra que, de acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, significa “participação ativa em assuntos e circunstâncias de relevo social e político” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1.147) –, arte e política aparecem como intimamente vinculadas, pois ao entendermos a criação cultural como uma ação ideológica, que produz um discurso e um modo de interpretar a realidade de forma politizada, conseqüentemente acreditamos que ela acarreta uma responsabilidade individual que afeta o coletivo e que origina conseqüências de ordem política, social e cultural, sejam elas de reprodução ou de libertação de uma determinada ordenação social.

Conforme o historiador, que dialoga em seu texto com o antropólogo argentino Néstor García Canclini, a quem cita, a conexão entre arte e política ultrapassa fronteiras e barreiras para recriar o sistema social:

A reflexão sobre as conexões entre arte e política deve partir da análise histórica da “produção cultural” como um todo, definida como “produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, relativa a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação de sentido”. (NAPOLITANO, 2011, p. 26).

A arte, nessa perspectiva, incorpora uma função social que exige de seu produtor um comprometimento, pois o artista engajado fará uma reflexão tanto sobre sua própria criação quanto sobre os valores (culturais, políticos, ideológicos) nela impressos. Napolitano passa, então, a abordar o que chama de “dois campos da arte politizada”: a arte militante e a arte engajada. A arte militante seria aquela vinculada a um universo político e ideológico com lutas demarcadas e críticas à situação de contradição e conflito presentes na ordem estabelecida. Sua ação é partidária e direta, e sua intenção é desconstruir a ordem vigente mobilizando atitudes extremamente políticas e contestatórias. A arte engajada, por outro lado, ultrapassa a ação política e de revolta, atingido uma causa mais ampla e coesa aos ideais éticos e morais que o artista defende. Ela é a manifestação de uma revolta diante do *status quo* sem participar, necessariamente, de lutas ideológicas específicas e de caráter contestatório. O

engajamento artístico exige do artista o comprometimento com uma causa coletiva, buscando identificá-la e aprofundá-la de forma consciente e crítica, tornando-se assim essa arte política mesmo sem fazer parte dela em sentido estrito. A arte engajada seria, portanto, nessa perspectiva, uma ação refletida do mundo: quanto mais o artista ou o intelectual¹⁶ colocam sua arte a serviço da humanidade, sem se deter na política estrita e em seus embates partidários, mais se identifica seu engajamento. Os dois campos artísticos, militante e engajado, estão intimamente ligados e são complementares, tomando muitas vezes o mesmo sentido e compartilhando das mesmas interpretações sobre uma determinada obra de arte ou construção autoral. (Cf. NAPOLITANO, 2011, p. 29).

Assim, a arte militante *parte* da política para atuar na tríade “agitação-propaganda-protesto”, dirigida pelos partidos e grupos politicamente organizados, enquanto a arte engajada *chega* na política a partir de uma atitude “voluntária e refletida” sobre o mundo. Em ambas (sic) vertentes, o problema da autonomia da arte (dimensão espiritual) e da linguagem (dimensão formal) está colocado como desafio, não apenas para o artista que produziu a obra, mas também para o crítico e o pesquisador que se debruçam sobre ela. (NAPOLITANO, 2011, p. 29, grifos do autor).

A partir dessa categorização proposta por Napolitano, identificamos a postura de engajamento de Joel Zito Araújo em sua obra cinematográfica, pois sua intenção não é provocar extremismos e revoltas contra o sistema vigente e a sociedade, apoiado em um conceito identitário ideológico definido na perpetuação de tradições e diferenças, mas, sim, por meio de sua arte, propor diálogos e reflexões sobre a inserção do negro e da mulher na sociedade contemporânea, desmistificando estereótipos e construindo ações positivas a partir da própria arte, as quais possam posteriormente se estender a ações sociais de caráter ampliado. O engajamento transfere o valor do objeto artístico para a intervenção social inspirada pela estética, buscando não a contemplação, mas o envolvimento social. O artista engajado busca a luta, assume sua responsabilidade social, explicita seu desejo de mudanças, reconhecendo a existência de conflitos urgentes a serem discutidos e analisados, inclusive a partir da arte.

O engajamento de Joel Zito Araújo se evidencia desde seu primeiro trabalho no cinema, no qual questionava a participação do negro no movimento operário paulista, o qual até então era visto como tendo sido formado exclusivamente pelos imigrantes europeus. Agregando sua experiência como pesquisador à sua atuação na produção audiovisual, Araújo

¹⁶Napolitano aproxima, em seu texto, o artista engajado do intelectual engajado, tomando este último como “aquele que coloca sua palavra ‘litero-jornalística’ a serviço de causas humanistas, republicanas e progressistas”. (NAPOLITANO, 2011, p. 27).

percebeu, a partir de investigações em documentos e fotos de época, a participação do negro como liderança nesse movimento. Isso resultou no filme *Memórias de Classe*, um média-metragem lançado em 1989, e que recebeu o prêmio de melhor roteiro no FestivalFord/Anpocs daquele ano. (ARAÚJO apud FARIAS, 2015, s.p.).

A questão da presença do negro como agente ativo e um dos responsáveis pela formação cultural nacional, assim, esteve presente desde o início de sua carreira cinematográfica, que se constituiu num primeiro momento pela produção de filmes documentais de curta e média-metragem, nos quais a questão da negritude era abordada de maneira explícita e incisiva, acentuando muitas vezes uma ideia de confronto racial. Esse é o caso de filmes como *Alma negra da cidade* (1990)¹⁷, *São Paulo abraça Mandela* (1991), *Retrato em preto e branco* (1993), *Eu, mulher negra* (1994) e *Ondas brancas nas pupilas negras* (1995), todos média-metragens que, de algum modo, tocam na questão racial.

É apenas em 1999 que Joel Zito Araújo finaliza seu primeiro longa-metragem, *O efêmero estado União de Jeovah*,¹⁸ que conta a vida de Udelino Alves de Matos, um rebelde ativista que lutava pela formação de um estado só de lavradores, majoritariamente negros, sem impostos ou cobranças, no norte do Espírito Santo. O documentário, baseado no romance histórico *Cotaxé*, do jornalista Adilson Vilaça, revela os conflitos agrários e as lutas políticas para transformar, no Brasil, terra improdutiva em terra produtiva para uma minoria sofrida e abandonada.

Um de seus maiores sucessos como cineasta, no entanto, está diretamente relacionado à sua pesquisa acadêmica. Trata-se de *A negação do Brasil: o negro na telenovela* (2000)¹⁹, documentário cuja proposta é apresentar discussões sobre o papel do negro na dramaturgia brasileira, uma vez que este geralmente é representado de forma estereotipada e inferiorizada. O filme é narrado sob dois ângulos: o primeiro revela fatos e dados de nossa sociedade em relação ao negro e sua representatividade social e cultural, especialmente na produção audiovisual brasileira, enquanto o segundo utiliza as memórias da infância e o valor da telenovela na formação de identidades. Dessa forma, o documentário se propõe a desconstruir

¹⁷O filme encontra-se disponível, integralmente, em: <<https://vimeo.com/6190777>>. Acesso em: 20 out. 2016.

¹⁸O filme encontra-se disponível, integralmente, no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=6kD-FvhdPaM>>. Acesso em: 20 out. 2016.

¹⁹O filme, que foi selecionado para diversas mostras nacionais e internacionais de cinema, ganhou vários prêmios, como: Prêmio de melhor roteiro (Concurso Nacional de Documentários do Ministério da Cultura, 1999), Prêmio “Melhor pesquisa”, Prêmio “Melhor filme da competição brasileira” e Prêmio “Quanta” para o melhor documentário brasileiro (6º Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, 2001); Prêmio “Gilberto Freire de Cinema” e Prêmio “Melhor roteiro de longa-documentário” (5º Festival de Cinema do Recife, 2001). O filme encontra-se disponível integralmente no Youtube, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BZG-6heFXw>>. Acesso em: 20 out. 2016.

a falsa ideia de que vivemos em uma democracia racial e de que a mídia proporciona o mesmo espaço do branco ao negro, como bem pontua Araújo ao citar os pesquisadores da Universidade de Nova Iorque, Robert Stam e Ella Shohat:

A ideia racista de que um filme, para que seja economicamente viável, deva contar com uma estrela “universal”, quer dizer branca, revela a imbricação entre economia e o racismo. O fato de as pessoas de cor terem estado historicamente adstritas aos papéis designados racialmente, enquanto os brancos eram ideologicamente vistos como “além da etnicidade”, teve consequências desastrosas para os artistas das minorias. (STAM; SHOHAT, apud ARAÚJO, 2004, p. 95).

No mesmo ano de lançamento do filme, Joel Zito Araújo publicou um livro homônimo, com resultados da vasta pesquisa que deu origem ao documentário, e que consistiu em sua tese de doutorado, apresentada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sobre os estereótipos do negro na telenovela entre os anos de 1963-1997.

A pesquisa de Araújo foi estimulada pelos estudos do pioneiro nessa área, João Baptista Borges Pereira, que durante os anos 1960 investigou a presença do negro no rádio. A partir de então, pesquisadores de diversas áreas na interseção entre História, Sociologia e Antropologia começaram a desenvolver estudos sobre o negro nos vários veículos da mídia. Araújo evidencia sua preocupação e justifica sua pesquisa a partir da seguinte premissa:

[...] foi parte das nossas intenções compreender o personagem negro como produto da relação de todos os interlocutores, na tela e fora dela – incluindo aí os pontos de recepção. E, como uma parte importante desse agregado de relacionamentos sociais e horizontes ideológicos, o qual dá forma ao discurso da televisão, devem-se incluir os seus bastidores, onde se encontram alguns de pouca visibilidade – como os diretores e produtores. (ARAÚJO, 2004, p. 22)

Evidencia-se, assim, o uso da arte para revelar preocupações não apenas relativas às questões étnico-raciais, mas também ao papel da mídia nessas questões, principalmente da televisão, que no Brasil, por sua popularidade e abrangência, interfere fortemente na construção e reconstrução de identidades estereotipadas e inferiorizadas relativas aos negros, reforçando negativamente suas características fenotípicas e idiossincrasias.

O engajamento de Araújo, que podemos perceber em sua obra cinematográfica, pelos exemplos até agora citados, reflete-se também em sua produção escrita, como pesquisador, na qual destacam-se artigos como “A força de um desejo: a persistência da branquitude como

padrão estético audiovisual”, em que discute sobre a imposição de um padrão estético eurocêntrico, camuflado no discurso oral, mas consolidado no discurso imagético e incontestável até os dias de hoje. Ele afirma que a mídia brasileira é usada para propagar os ideais de uma elite que sempre procurou mestiçar o Brasil, trazendo consigo o ideal do branqueamento e, de maneira subentendida, a crença na superioridade dos brancos em relação aos negros, o que se explicitava em meios midiáticos como a novela, o cinema e as campanhas publicitárias. Outro ponto destacado no artigo é a entrada do negro e do índio brasileiro na universidade pelo sistema de cotas,²⁰ ressaltando toda a marginalização, as recusas e as discriminações sofridas por estes nos diversos meios midiáticos. (Cf. ARAÚJO, 2006, p. 74-79).

Outro artigo de Joel Zito que merece destaque é “O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira”, cuja discussão central é referente ao mito da democracia racial e à responsabilidade do cinema e da televisão brasileiros em propagar essa falaciosa ideia de harmonia e igualdade racial. Araújo desconstrói essa concepção revelando a desigualdade entre negros e brancos artistas que realizaram papéis importantes na produção audiovisual nacional. Além disso, reflete sobre o fato de que o racismo brasileiro, como o de outros países da América Latina, atém-se na aparência e na cor, suas marcas fenotípicas: quanto mais negro, mais excluído ou discriminado nos meios midiáticos será aquele sujeito. (Cf. ARAÚJO, 2008, p. 979-985).

Em “Mídia e produções de subjetividade: questões do racismo”²¹, o pesquisador apresenta uma reflexão acerca do histórico da mídia no Brasil e revela sua responsabilidade em relação ao preconceito e discriminações frente ao negro brasileiro. Araújo argumenta, recorrendo ao papel negativo adotado pela mídia a respeito das ações positivas, como a questão das cotas nas universidades para negros, assim como desvelando sua mobilização para a recusa social e para reprodução de ideais dominantes. A partir dessa perspectiva, promove uma discussão sobre os privilégios da branquitude e as desvantagens da negritude e conduz o leitor a uma reflexão que revela uma série de atitudes racistas, como a naturalização de padrões de dominação e a recusa em aceitar tudo aquilo que foge à cultura hegemônica dos ditos brancos. Além disso, Joel Zito Araújo afirma que o problema não é a mídia em si, pois

²⁰O Sistema de cotas ou Lei de Cotas prevê a destinação de vagas nas universidades para estudantes de escolas públicas e, no escopo dessa reserva, algumas vagas são para aqueles autodeclarados pretos, pardos ou indígenas.

²¹O artigo foi escrito para o livro *Mídia e Psicologia: produção de subjetividade e coletividade*, lançado pelo Conselho Federal de Psicologia, que buscou reunir representantes de movimentos e organizações sociais, de empresários e do governo para discutir questões sobre a Comunicação Social no Brasil.

ela apenas reproduz as ordens estabelecidas em uma sociedade capitalista e preconceituosa. (ARAÚJO, 2009, p. 165-170).

Em 2010, Araújo organiza o livro *O negro na TV pública*, lançado pela Fundação Cultural Palmares com o objetivo de questionar a identidade e a representatividade do negro na televisão pública brasileira. O livro é dividido em três partes e conta com a participação de vários amigos de Joel e defensores da cultura negra e de suas diversas manifestações²². Todos os capítulos questionam a visão deturpada que a mídia insiste em reproduzir e valorizar em relação ao negro brasileiro, historicamente e na atualidade: a cultura do branqueamento e o mito da democracia social, que revelam o papel mistificador e intolerante da televisão e do cinema na construção da autoidentidade e da identidade atribuída do negro brasileiro.

O sucesso do documentário *A negação do Brasil* incentivou Araújo a continuar investindo em produções com a mesma temática: lançou, em 2003, o curta-metragem ficcional de caráter educativo *Vista minha pele*, que narra a história de uma única menina branca em um colégio em que todos são negros. O filme, já uma incursão pela ficção, trata de assuntos como *bullying*, racismo, discriminação e autoceitação entre os adolescentes.

Em 2009, retorna ao documentário com *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (2009)²³, cujo próprio título sugere uma peculiar ironia a respeito dos contos de fadas: neste longa-metragem, o diretor aborda as inúmeras relações de ilusão, a degradação e os abismos culturais existentes no turismo sexual. Ainda que a questão racial não seja o tema central do filme, ela perpassa toda a narrativa, que toca no estereótipo da mulher brasileira buscada pelos estrangeiros – e também no do príncipe europeu com que sonham as garotas envolvidas – e nas atitudes racistas que afligem as vítimas do turismo sexual.²⁴

É também um documentário o longa-metragem *Raça*, de 2012, uma coprodução brasileira e norte-americana, dirigida por Joel Zito Araújo e pela premiada documentarista Megan Mylan²⁵. *Raça* é um filme que retrata a luta pela igualdade social em um país intitulado como uma democracia racial, recorrendo para isso à vida de três pessoas, de

²²Alguns autores dos artigos publicados no livro *O negro na TV pública*: Muniz Sodré, Sueli Carneiro, Jurema Werneck, Noel dos Santos Carvalho, Nei Lopes, Lilian Solá Santiago, Vilma Reis.

²³O filme encontra-se disponível integralmente no Youtube, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BZG-6heFXw>>. Acesso em: 20 out. 2016.

²⁴Mais uma vez, o filme teve reconhecimento da crítica e do público, recebendo premiações como: “Melhor filme” e “Melhor diretor de longa-metragem”, no Festival Iberoamericano de Cinema de Sergipe (2009); “Melhor documentário” (voto do público) e “Menção honrosa do júri”, na VII Mostra Vidas na Tela, em Natal (2009); “Melhor longa-metragem” e “Melhor documentário”, no III Bahia Afro Film Festival (2010).

²⁵Megan Mylané uma documentarista norte-americana que já recebeu diversos prêmios, como o Academy Award, o Independent Spirit e o Guggenheim. Produziu e dirigiu o filme *Smile Pinki*, ganhador do Oscar de 2008. Araújo e Megan tornaram-se amigos na década de 1990, mas foi em 2004 que fizeram a parceria para dirigirem o longa-metragem *Raça*.

posições sociais diferentes, mas de algum modo relacionadas à questão étnica: um político, o senador Paulo Paim, que luta para aprovar o Estatuto da Igualdade Racial; um cantor, Netinho de Paula, que busca consolidar um canal de televisão composto, em sua maioria, por afrodescendentes; e uma quilombola, Miúda Santos, que não mede esforços na defesa da posse de terras e da cultura de sua comunidade, Linharinho, no Espírito Santo.

Como se pode perceber por esta breve apresentação de sua principal produção acadêmica e cinematográfica, a obra de Joel Zito Araújo tem como uma de suas características fundamentais o engajamento. A arte e a política estão nela associadas de tal forma que tanto seus textos quanto seus filmes explicitam que o problema racial brasileiro não é somente dos negros, mas sim da sociedade brasileira como um todo, uma vez que fundado em estereótipos e preconceitos enraizados no imaginário coletivo e reproduzidos nas relações discriminatórias comuns no país:

Várias gerações tiveram o seu imaginário afetado pela persistência de um racismo internalizado em nossa cultura, em nosso inconsciente coletivo, em nossas relações sociais, políticas e econômicas, que se manifestam através da reiteração de estereótipos negativos na representação do negro em nossa produção audiovisual. Este é um tipo de racismo que ainda flerta com o desejo de branqueamento da população brasileira e produz imagens em que o branco é o padrão ideal de beleza, precisa ser analisado em várias frentes e, sem dúvida, na televisão, visto que é uma mídia que pode vir ser determinante na realização do nosso maior sonho, o de ser um dia, uma democracia racial. (ARAÚJO, 2010, p. 18).

No que diz respeito à sua produção cinematográfica, é importante destacar que ela é majoritariamente composta por documentários, de modo que se destaca nesse conjunto o filme *Filhas do Vento*, de 2005, primeiro longa-metragem ficcional do cineasta e título por nós escolhido para compor o corpus desta pesquisa. Se, até então, podemos perceber nos filmes de Araújo imagens e falas mais comprometidas e provocativas sobre o racismo e a desigualdade, muitas vezes até mesmo caracterizadas pela “militância”, para retomarmos a discussão de Marcos Napolitano apresentada anteriormente, nesse filme se descaracteriza o caráter de confronto de sua obra, e o cineasta apresenta uma linguagem menos ativista, valorizando mais a estética e a proposição de ações positivas e problematizadoras, como, por exemplo, o fato de o filme apresentar um elenco quase totalmente constituído de negros e de se constituir com base na apresentação e desconstrução de estereótipos a eles atribuídos.

Filhas do vento narra a história de uma família pobre da cidade de Lavras Novas, no interior de Minas Gerais, durante os anos 1960. A pequena família é constituída pelo pai, Zé das Bicicletas, e suas duas filhas, Aparecida e Maria da Ajuda. A mãe fugiu quando as

meninas eram pequenas, em busca de seu sonho, que era ser artista de radionovela, mas somente a irmã mais velha, Cida, sabe as verdadeiras causas de sua mãe ter ido embora, o que acaba fazendo com que a figura materna se transforme em uma sombra no relacionamento familiar. Além disso, Cida é sonhadora como a mãe e quer ser artista de televisão, o que gera uma tensão constante entre ela e o pai.

Um dia, o namorado de Ju, indo embora de um de seus encontros escondidos com ela na casa de Zé das Bicletas, tenta entrar no quarto de Cida. Nesse momento, ele é surpreendido pelo pai da moça que, revoltado, expulsa Cida de casa. Ju não se intromete, mesmo ciente da inocência de Cida. Condenada pelo pai e excluída do seio familiar, ela segue seu sonho de ser artista, indo para o Rio de Janeiro. Lá, sua vida se transforma e, depois de muita luta, ela consegue realizar seu sonho: ser uma artista reconhecida e com uma situação financeira estável. Ju, por sua vez, permanece com o pai, vivendo uma vida sem luxos, no interior, convivendo com seus filhos e netos, entre afazeres domésticos e encontros amorosos. Quarenta anos após sua partida, Cida retorna às origens, para o velório do pai, e reencontra sua irmã. O reencontro é um momento de tensão e expectativas, que acaba por revelar ao espectador que nem o tempo conseguiu dissipar as mágoas e rancores existentes entre as irmãs.

O argumento de *Filhas do Vento* foi escrito pelo próprio Joel Zito Araújo e teve como base as histórias das artistas entrevistadas pelo diretor durante sua pesquisa de doutorado que, como mencionamos anteriormente, deu origem ao documentário e ao livro *A negação do Brasil: o negro na telenovela*. O filme recebeu crítica favorável do *The New York Times*, aclamando-o entre os melhores filmes de 2005, e foi premiado com oito kikitos no Festival de Gramado, assim como elogiado por parte dos movimentos afro-brasileiros. Apesar de toda essa repercussão positiva, *Filhas do vento* também recebeu fortes críticas de teor negativo, que o consideraram uma narrativa artificial, uma vez que não assumia a posição combativa e engajada característica de Araújo e acabaria, assim, por perpetuar os mesmos estereótipos que critica. (Cf. SANTOS, 2007, p. 69)

Acreditamos que essa é uma acusação de caráter muito radical, pois entendemos que apesar de abordar a temática de maneira mais expositiva que conflitiva, todo o filme é perpassado pelos temas que o cineasta defende em sua produção, seja ela acadêmica ou cinematográfica, tais como o racismo e a ideia falaciosa de que se vive no Brasil uma democracia racial, caracterizando-se assim, também ele, como uma obra engajada. Além disso, a própria opção do diretor pela constituição de uma trama com elenco majoritariamente

negro já se mostra como um ato político, uma vez que os espaços do negro no cinema e na televisão brasileiros sempre foram muito restritos, como discutiremos a seguir.

2.2 O negro no cinema e na televisão

Primeiramente, é importante esclarecer que não se entende, nessa pesquisa, o cinema ou a televisão como um “retrato” da realidade. Como produção artística e simbólica, eles são algumas das várias mídias por meio das quais o ser humano pode criar representações a respeito de sua vida, de modo a abordar condições e regras vigentes na sociedade. Por meio do poder da imagem, a cada dia mais onipresente em nossa sociedade, o homem produz mecanismos simbólicos de apropriação, reflexão e crítica relativos às práticas sociais que o rodeiam.

Na perspectiva de Pierre Bourdieu, esses espaços sociais se tornam significativos por apresentarem distinções e diferenças entre os sujeitos, que não passam despercebidas aos indivíduos ou a determinados grupos, ou seja, o fato de ser dominado ou discriminado é notado pelos praticantes do ponto de vista destruidor e redutor da dominação:

Mas o essencial é que, ao serem percebidas por meio dessas categorias sociais de percepções, desses princípios de visão e divisão, as diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas tornam-se diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira *linguagem*. (BOURDIEU, 2007b, p. 22, grifo do autor).

Nessa perspectiva, e como vimos no Capítulo 1, as questões étnico-raciais e outras problemáticas ligadas às chamadas “minorias” são um dos grandes nós da sociedade, de modo que poderiam pautar muitos programas televisivos e filmes, ocupando salas de cinema e horários na grade da televisão, pois os preconceitos e discriminações sociais são temas de reflexão constante na história da humanidade. Assim, uma série de produções, às quais podemos considerar como engajadas, poderia ser utilizada como uma grande ferramenta de contextualização social, por meio da qual seria possível tornar visíveis relações e interações entre sujeitos que, no decorrer da história, apresentam valores e expectativas muito diferentes uns dos outros, o que acaba por gerar conflitos e colocar em pauta tabus e convicções não condizentes com o mundo contemporâneo.

No entanto, esses espaços são ainda muito restritos, especialmente quando pensamos no caso do Brasil: o próprio advento do cinema em nosso país é considerado problemático,

em razão de nossa história escravocrata e de nosso passado colonial. Nessa perspectiva, Paulo Emílio Salles Gomes afirma:

O aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte na segunda metade dos anos [1890] foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender no campo do entretenimento. Esse fruto da aceleração do progresso técnico-científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado [século XIX] e outro tanto deste [século XX], é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo a sua mais fina literatura e com mais razão o seu tosco cinema. (GOMES, 1976, p. 29).

Se o cinema apresentava essas dificuldades e trazia inscritas em si as marcas desse passado, a televisão não ficou atrás: a presença do negro na mídia brasileira foi, desde o início, conflituosa, com a existência de raros papéis de negros que, quando existiam, equivaliam a papéis de seres subalternos e inferiorizados, revelando as discriminações e o racismo que pautam a sociedade brasileira, moldada na ideia histórica da escravidão.

A imagem do negro na cultura brasileira, desde os seus primórdios, foi relacionada a uma negatividade estética e social, carregando o peso da inferioridade. A *Revista Cinearte*²⁶, no final da década 1920, declarou:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras “avis-rara” desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que, por um acaso, um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo. (CINEARTE apud DEBS, 2007, p. 88).

A persistência da classe dominante em negar o negro como agente participativo e originário da nação brasileira gerou uma perturbação e um mal-estar cultural que afetaram o inconsciente coletivo e internalizaram o racismo no Brasil, o que influenciou o audiovisual e levou à produção de comentários como o publicado pela *Revista Cinearte*, contribuindo para a efetivação da exclusão do protagonismo do negro no cinema e na televisão. Convicções que espelham o racismo de uma sociedade pautada no passado escravocrata e no desejo do

²⁶A *Revista Cinearte* foi uma das primeiras publicações periódicas de crítica cinematográfica no Brasil, tendo sido fundada no Rio de Janeiro em 1926 e encerrado sua circulação em 1942, conforme informações disponíveis no site da Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo. Vale ressaltar que no mesmo site é possível acessar cópias digitais da revista. Disponível em: <www.bjksdigital.museusegall.org.br/>. Acesso em: 15 fev. 2017.

branqueamento, levando ao entendimento de que as imagens dos brancos são as mais belas e, portanto, mais funcionais no audiovisual.

No Brasil, como em vários países da América Latina, houve uma luta política e cultural para formação de uma identidade nacional única, com a indicação da presença de uma cultura hegemônica, recusando e desestruturando as culturas não hegemônicas do país, como as dos negros e dos índios. Os meios de comunicação, especialmente o rádio e o cinema, desde seu surgimento até meados do século XX, tiveram um papel determinante na imposição da cultura branca europeia como padrão de cultura valorizada, a qual servia como referencial para qualquer comparação com outras culturas. Predominavam na mídia as imagens vinculadas ao grupo racial branco, que estabeleceu um padrão social, de cultura e de beleza, desacreditando e mesmo desvalorizando as culturas negras e indígenas. Esse enfoque racial dado pela mídia brasileira era sustentado por teorias racistas europeias, às quais se recorria para a defesa da inferioridade e da posição subalterna de negros e índios, ou por teorias falaciosas, como a suposta “democracia racial” existente no Brasil, a qual acaba por colocar um véu sobre os problemas étnico-raciais no país.

Além disso, os projetos culturais e publicitários que valorizavam a cultura não hegemônica não encontravam patrocínio ou apoio, sendo inviabilizados em um mercado capitalista:

Um debate realizado entre representantes da população negra paulista e alguns publicitários de ponta no mercado paulista, em 1986, revelou que naquela época as justificativas comuns oferecidas pelos publicitários para a quase ausência do negro em papéis positivos nos comerciais, ou para a sua apresentação somente em situações subalternas, como empregada doméstica, carregador, etc., eram: a) a propaganda trabalha com um modelo de família média brasileira, no qual não existem negros; b) o negro não é consumidor; c) os clientes não aceitam a inclusão do negro no seu produto; d) a publicidade é um reflexo da sociedade preconceituosa e racista. (ARAÚJO, 2004, p. 66).

A partir de tal citação percebemos como o negro foi excluído das mídias, principalmente do cinema, considerado como uma indústria por sua dimensão econômica seja na produção ou na recepção. Desse modo, as representações simbólicas – sejam elas de ordem social, política, ideológica, moral, religiosa, física ou intelectual – relacionadas a atributos negativos acabaram por reproduzir a inferiorização dos grupos e comunidades minoritários, prejudicando tanto sua autoimagem quanto a identidade a eles atribuída pelos demais componentes da população brasileira.

No caso dos negros, o cinema nacional produzido até os anos 1950 apresentava o negro não como um ser social, mas como um sujeito peculiar, relacionado a estigmas sociais que acabaram por institucionalizar, também nas telas do cinema, a inferioridade racial, por meio da atribuição de uma série de características negativas, tal como observa Antônio Sérgio de Almeida Guimarães:

A atribuição de inferioridade consiste na oposição de uma marca sintética, como a cor, e qualidades e propriedades negativas (em termos de constituição física, moralidade, organização social, hábitos de higiene e humanidade) a um certo grupo de pessoas consideradas “negras” ou “pretas”. Pelo que pude constatar esse “inferior racial”, no Brasil, é constituído pelos seguintes estigmas: 1) pretensa essência escrava; 2) desonestidade e delinquência; 3) moradia precária; 4) devassidão moral; 5) irreligiosidade; 6) falta de higiene; 7) incivilidade, má-educação ou analfabetismo. Esses estigmas são reiteradamente associados à cor negra ou preta, que tais pessoas apresentam transformando-a em símbolo sintético do estigma. (GUIMARÃES, 2005, p. 194).

A partir da observação de Guimarães identifica-se a complexidade da interação dos negros em uma sociedade de ideias racistas arraigadas, que incorpora de forma natural a inferioridade, a incivilidade, a subalternidade e a negação do negro brasileiro em todas as dimensões sociais. Assim, o cinema e a televisão reproduziam e fixavam a partir de suas imagens e discursos uma hierarquia racial hegemônica no audiovisual brasileiro, pautada na ideia normativa do branqueamento e na estética ariana. As imagens audiovisuais produzidas em relação ao negro enfatizavam a condição social desprivilegiada, a falta de oportunidades e a rejeição da população branca devido às características fenotípicas, assim como uma suposta falta de ambição do negro por um emprego digno e pela luta para ascensão social. Os negros eram taxados como covardes e coniventes com essa posição de inferioridade, pois seriam conscientes de sua condição social e de seu passado escravizado.

Nesse contexto, as personagens negras costumavam aparecer, no cinema e na televisão, como seres socialmente inferiores, de maneira geral não abalando a estrutura geral do filme ou o espaço ocupado pelas personagens eurodescendentes que os compunham com maior evidência. Às personagens negros estavam associados estereótipos como o grotesco, o feio, o rústico, o cômico, o infantil, o bêbado, o viciado, o moralmente fraco, o corruptível, enfim, o incivilizado, um ser próximo da animalidade e incapaz das atividades intelectuais, visão que reproduzia ainda as concepções do período escravista:

Historicamente o Brasil sempre resistiu a ser um país multirracial e multiculturalista. De forma semelhante ao que ocorreu em outros países, o processo de constituição do Brasil como nação foi resultado de uma luta política por unidade nacional e uniformização cultural, em que as etnias e grupos raciais não hegemônicos (negros e índios) sempre tiveram o seu processo de identidade negado por não estar no padrão uniforme proposto. (ARAÚJO, 2004, p. 34).

À medida que adentramos na complexidade do racismo internalizado da sociedade brasileira, torna-se mais fácil identificarmos o poder simbólico das mídias e sua atuação social. Segundo Bourdieu, “[...] as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material e simbólico acumulados pelos agentes [...]” (BOURDIEU, 2007b, p. 11). Assim, o mercado audiovisual situa-seno interior de lutas simbólicas que visavam ao interesse de uma classe dominante, que, a partir da negação da diversidade étnica, propunha outras formas negativas de incluir o negro nas mídias, de forma a projetar e reafirmar estereótipos como bandido, sujo, incapaz e culpado *a priori*.

Como vimos no capítulo anterior, a partir dos anos 1950 a causa negra emerge como uma questão global por sua politização mundial, como bem pontua Luis Augusto Campos:

No início da década de 1950, o recém-fundado departamento da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) financiou uma ampla pesquisa sobre as relações raciais no Brasil. Apesar de a investigação se restringir a um país específico, as ambições que a motivaram eram globais. Grosso modo, o Projeto UNESCO pretendia compreender os padrões de integração e assimilação de grupos raciais distintos no Brasil para, a partir disso, propor soluções para os conflitos interétnicos que emergiam no mundo de então, mormente aqueles presentes nos sistemas de segregação legal existentes nos Estados Unidos (Jim Crow) e África do Sul (Apartheid) [...]. Vale lembrar que a interpretação dominante na ONU desse momento era de que as duas grandes guerras mundiais haviam sido precipitadas por animosidades raciais, cujo holocausto fora o ápice, e que novos conflitos dessa natureza só seriam evitados caso uma nova ciência antirracista fornecesse as bases de uma pedagogia global contra a discriminação. (CAMPOS, 2016, p. 621).

Esse contexto mundial, em que as questões étnico-raciais ganham espaço para o debate, se reflete em todas as expressões artísticas, inclusive no campo cinematográfico: é assim que, a partir dos anos 1960, o cinema e a televisão brasileiros começam a retratar a cultura negra e as relações inter-raciais, de forma que o negro passa não apenas a protagonizar uma série de obras que se propõem a discutir problemas raciais como também a atuar na

proposição e direção dessas obras, num resultado direto do panorama histórico brasileiro e mundial, da vida urbana e de suas conseqüentes mudanças sociais e comportamentais.

Apesar da efervescência política característica do cinema dos anos 1960²⁷, nas décadas seguintes o cinema brasileiro passa um período de esvaziamento político²⁸, e continua a predominar nas produções nacionais o uso dos padrões sociais de beleza e educação eurocêntricos. A telenovela nesta época reproduzia relações harmoniosas e paternalistas entre brancos e negros, confirmando o mito da democracia racial. A televisão nos anos de 1970, década de desenvolvimento econômico do Brasil no século XX, retratou em suas telas o contexto de lutas e conflitos em busca de ascensão social e econômica. Em um clima de realismo que retrata o Brasil urbano e em busca de progresso, o negro novamente é deixado à deriva, e como afirma Araújo, nenhuma história de um negro que tenha conseguido ascensão social ou financeira foi retratada na televisão brasileira do período:

Somente alguns autores, em especial Janete Clair e Jorge de Andrade, introduziram a presença de personagens negros de classe média em suas tramas. Entretanto, nenhum deles foi protagonista ou antagonista, eram apenas personagens de pouca densidade em relação ao tema central [...]. (ARAÚJO, 2004, p. 109).

Tal dado nos revela a negação do negro no audiovisual brasileiro de forma a reproduzir a ideia de inferioridade, pois na mesma época também faziam muito sucesso adaptações literárias de romances clássicos, que reproduzem a imagem do negro como escravizado ou envolvido na luta pela abolição da escravatura. Ou seja, o negro aparecia sempre vinculado ao seu passado escravista, de maneira estereotipada e subalterna, nunca sendo abordado como um ser único e individualizado, mas antes como um ser coletivo e subjugado socialmente. O certo é que, neste período, a ascensão do negro foi negada na sociedade e nas mídias, principalmente na televisão e no cinema.

²⁷O cinema dos anos 1960 determinou uma série de mudanças, além das diferenças culturais nacionais e tradições cinematográficas mundiais. A ideologia dominante do cinema moderno, nesse período, é uma ideologia progressista: à expressão de uma nova subjetividade individual ou coletiva e à definição de uma nova linguagem e de novas tipologias expressivas é atribuída a tarefa de captar as mudanças e produzir ou acelerar processos de transformação moral, social e política. Isso leva também o cinema a reforçar tendências que aconteciam paralelamente na literatura, nas artes plásticas e nas artes figurativas. (Cf. COSTA, 1989, p. 115).

²⁸Entre 1960 e 1985, o Brasil passou por um turbilhão de acontecimentos motivado pela subida dos militares ao poder, ou seja, pelo Golpe Militar. Nesse período, a economia cresceu, e, junto a ela, expandiram-se a desigualdade e a violência social alimentadas pela violência do Estado. O processo cultural passou por um processo de mercantilização, o que impediu a afirmação de uma rica cultura de crítica ao regime. Os movimentos sociais foram vigiados e reprimidos ao longo da ditadura, seguindo a lógica da segurança nacional. (Cf. NAPOLITANO, 1985, p. 5-10).

É apenas no final dos anos 1970, com o processo de abertura do Regime Militar, que o Movimento Negro Unificado volta a atuar. Uma de suas frentes de ação consiste na apresentação de propostas de ações na mídia, as quais se apoiavam na Lei n. 4.117, de 27 de agosto de 1962, que instituiu o Código Brasileiro de Telecomunicações, e que em seu artigo 53 coíbe a prática de racismo, resultando como penalidade aos infratores a cassação do alvará de funcionamento da empresa. (Cf. ARAÚJO, 2004, p. 69).

Diante dessas mudanças, sem dúvidas a produção audiovisual brasileira abre espaços para o negro e começa a tratar as questões étnicas e raciais de forma mais politizada, mas não de forma individualizada, sempre com personagens esquemáticos e simbólicos. A questão da causa negra é colocada, mas não desenvolvida e questionada. O maior papel para as personagens negras na televisão brasileira no final da década de 1970, por exemplo, era o prêmio de um namoro inter-racial, numa atitude que ia na contramão da abordagem dada pelo cinema brasileiro entre os anos de 1940 e 1970 aos relacionamentos inter-raciais, os quais eram sempre finalizados por meio de alguma tragédia.

Nesse contexto, a atitude de destruir os relacionamentos inter-raciais no cinema articula-se com o fato de a sociedade da época recusar a união inter-racial e o cinema propor retratar cenas cotidianas mais realistas, resultando assim na construção de uma representação social que reproduzia da forma mais real possível uma sociedade racista e preconceituosa, que se recusava a admitir as desigualdades raciais e naturalizava atitudes racistas impedindo qualquer ação contra o racismo.

Este fato estabelece uma diferenciação entre o cinema e a televisão do período, pois a televisão toma outras vertentes: em desacordo com o cinema ela propõe, a partir das telenovelas, discussões e desconstruções midiáticas e sociais a respeito do negro, demonstrando que a sociedade brasileira possui mecanismos de discriminação racial que interferem na estruturação da sociedade e que se mascaram com o mito da democracia racial. Percebe-se, nesse momento, um aumento do número de negros militantes, assim como de ONGs que conseguem dar visibilidade e defender vítimas de discriminação racial, apontando para uma sensibilização da mídia com as questões do movimento negro, por meio da introdução de plataformas de combate à discriminação e do reconhecimento crescente das peculiaridades da identidade negra tanto entre os afrodescendentes quanto no restante da sociedade. (Cf. ARAÚJO, 2004, p. 72-73).

Mesmo que se possa argumentar que muitas obras audiovisuais não apresentavam (ou ainda apresentem) uma intenção explícita de depreciação, essas produções parecem não se preocupar com as interpretações e valorações que podem decorrer das representações

simbólicas que nelas se inserem: não há como negar que essas representações subalternas e estereotipadas afetam o imaginário coletivo e interferem diretamente na construção da identidade negra, seja ela relacionada à identidade atribuída ou à autoidentidade da população afro, reforçando uma mensagem de discriminação e de posição secundária do negro frente ao branco.

Os negros, em contrapartida, ainda que tivessem consciência do que se passava ao redor e de sua condição de excluídos, em pleno regime ditatorial tinham poucos mecanismos para se mobilizar visando à problematização ou à alteração da situação, de modo que as mídias audiovisuais funcionavam como uma espécie de reflexo da sociedade, demarcando e reforçando um processo de opressão e discriminação social.

A partir dos anos 1980, em paralelo com o fim da ditadura e a reorganização dos movimentos sociais, iniciou-se uma lenta progressão da imagem do negro na teleficção e na dramaturgia brasileiras. No entanto, o racismo só se tornou o vilão e apareceu diretamente na produção televisiva ficcional brasileira no final da década de 1990²⁹, em decorrência da crença social de que a discriminação racial não era um traço da sociedade e da cultura de nosso país, como bem observa Araújo:

Na teleficção, assim como na nossa sociedade, a vergonha de demonstrar o próprio preconceito, ou o “preconceito de ter preconceito”, conforme alertava o sociólogo Florestan Fernandes, criou o tabu que inibe a manifestação aberta do racismo e fortaleceu o consenso em torno do mito da democracia racial brasileira.

Mas a pior armadilha para os atores negros tem sido a manifesta opção por profissionais brancos para representar a beleza ideal do brasileiro ou, até mesmo, o típico brasileiro comum – uma estética produzida pela persistência da ideologia do branqueamento em nossa cultura, um discurso construído no século XIX que é revivido no dia-a-dia de nossas telinhas através da exclusiva escolha de louras como apresentadoras ideais dos programas infantis e de modelos brancos para os papéis de galãs e mocinhas. (ARAÚJO, 2008, p. 981).

Diante do exposto, é preciso perceber que refletir sobre as representações do negro na produção audiovisual brasileira – e, em nosso caso mais específico, no cinema nacional – implica na necessidade de se articular relacionamentos sociais, interlocutores nas telas e fora delas, posições ideológicas, questões financeiras e representatividades. Pois a mídia audiovisual brasileira representa simbolicamente o racismo de uma sociedade que se utilizou

²⁹O desnudamento das formas complexas do racismo no Brasil começou a ser evidenciado em 1997, nas novelas *Anjo mau* e *Por amor*. (Cf. ARAÚJO, 2004, p. 294).

das imagens para fortalecer e internalizar a ideia de que quanto mais negro fosse um sujeito, mais ele seria feio, marginalizado, cômico e negativo.

E, apesar dos avanços já visíveis, em pleno século XXI ainda presenciamos a desigualdade do negro em relação ao branco na indústria cinematográfica brasileira: ainda estamos longe de chegar a uma situação em que a imagem do negro seja livre dos estereótipos e passível de ocupar os mesmos espaços que a do branco, uma vez que persiste a dificuldade de problematização e articulação entre as desigualdades de classes e as diferenças raciais, assim como permanece a ideia falaciosa da democracia racial. A presença dos negros no audiovisual continua sendo definida, na maior parte dos casos, por estigmas culturais (como o samba e a religião), territoriais (como o negro habitante da favela) e econômicos (como o negro pobre e subalterno), os quais são determinantes para a definição da moral e da classe social à qual pertencem esses personagens.

Ainda que países como os Estados Unidos, que enfrentaram ao longo do século XX uma intensa mobilização para finalização de segregações raciais legalmente determinadas, continuem a vivenciar problemas de cunho racial, eles têm hoje uma produção audiovisual muito mais aberta aos negros, que conseguiram mais espaço nessa indústria tanto na atuação em grandes papéis como na afirmação como produtores e diretores de talento – embora saibamos que ainda existe o preconceito, o qual se visibiliza nas poucas vezes em que há indicações de negros ao Oscar, o maior prêmio da indústria cinematográfica.

No Brasil, essa discriminação ainda é muito evidente nas telas do cinema e da televisão. Quantitativamente, percebe-se um número reduzido de afrodescendentes nos diversos segmentos relacionados à produção audiovisual: produtores, diretores, atores, atrizes, figurantes, entre outros. Em termos dos papéis conseguidos e da forma de sua abordagem, o negro é quase sempre apresentado por suas características fenotípicas e culturais, normalmente inferiorizadas em relação à forma pela qual os brancos são ali apresentados: são observações, caricaturas, piadas ou ironias que inferiorizam a cultura afrodescendente. Assim, os negros passam por uma exclusão midiática programada, a qual preserva um racismo coletivo que recorre às mais diversas produções culturais com o intuito de sustentar o privilégio dos brancos frente à desigualdade de bens materiais e simbólicos dos negros.

Além disso, ressalte-se a persistência do pouco investimento de patrocinadores no financiamento de filmes que se pautem pelo reconhecimento de uma identidade negra ou por ações positivas contra o racismo, os quais se justificam alegando que, sendo o Brasil um país

miscigenado, filmes desse tipo seriam desnecessários, uma vez que não haveria aqui problemas raciais, o que reforça a ideia de uma pretensa universalidade racial brasileira³⁰.

O fato de a sociedade brasileira buscar o padrão de beleza branco e insistir na ideia de harmonia racial, ao mesmo tempo em que expõe o negro à inferioridade, evidenciou aos afrodescendentes a necessidade de um enfrentamento coletivo do problema, em busca do reconhecimento e do autoperceber racial em todos os setores, inclusive no cinema e na televisão, que são mídias populares de grande alcance:

Entretanto, apesar dessa persistência da ideia de superioridade do branco e da ideologia da brasilidade, que tendem a inibir qualquer discurso de pertencimento racial e a forçar uma dissimulada opção pelo branqueamento, a resistência negra insiste e parece estar em franca ascensão nos seus esforços de valorização da sua cultura e no reconhecimento de uma identidade negra entre os afrodescendentes. (ARAÚJO, 2004, p. 37).

Percebe-se, assim, o quanto o engajamento de Joel Zito Araújo se faz importante e apropriado ao contexto da produção audiovisual brasileira, a qual, apesar das mudanças pelas quais passou nos últimos cinquenta anos, ainda se encontra arraigada em discriminações e preconceitos perpetuados socialmente. A recusa de nossas origens multirraciais e o constrangimento derivado dessa negação, mascarada pela ideia de democracia racial, fazem com que seja extremamente necessário refletir-se sobre isso na indústria audiovisual, de modo a evitar que nela apenas haja espaço para a reprodução violenta e excludente de um racismo velado e cruel, com o qual o negro brasileiro convive há bastante tempo e contra o qual vem se insurgindo das mais diversas formas, inclusive por meio de uma produção artística politicamente engajada, tal como a de Joel Zito Araújo. No próximo capítulo buscaremos refletir sobre os modos pelos quais o diretor tenta, no filme *Filhas do Vento*, contribuir para a reconstrução da imagem do negro nas telas brasileiras.

³⁰Joel Zito Araújo diz enfrentar dificuldades em realizar filmes que favoreçam e popularizem ações afirmativas em relação aos negros, indígenas e mestiços devido à falta de discussão sobre a multiracialidade. Ele afirma: “O cinema brasileiro tem muitos filmes sobre cultura negra, sobre o carnaval, sobre o candomblé, sobre isso e sobre aquilo, mas evitar falar do racismo é [ser] cúmplice da ideologia do branqueamento”. Para ele, de modo geral, “a mídia tem uma profunda dificuldade de encarar que somos um país diverso, cuja metade da população é negra”. (ARAÚJO, 2013, s.p). Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/cineasta-joel-zito-araujo-avalia-que-midia-tradicional-e-injusta-debate-racial/#gs.g6iEV7k>>. Acesso em: 28 jul. 2017.

3. A IDENTIDADE NEGRA EM *FILHAS DO VENTO*

O filme *Filhas do Vento* tem uma importância singular no contexto da causa negra no Brasil, pois sua narrativa e construção cinematográfica nos permitem pensar sobre novas formas de abordar o negro na mídia, uma vez que as escolhas do cineasta geraram rupturas no padrão estético e político do cinema nacional, que é o do branco supremo, dominador e belo. Desse modo, o filme ressalta a representatividade do negro e coloca em pauta questões sobre as identidades negras, a construção de sua autoestima e sua valorização social. O filme não tem a intenção de ser simplesmente uma intervenção polêmica e imediatista sobre a questão, mas visa a ampliar e a favorecer condições para um diálogo consciente sobre o lugar do negro na mídia e, conseqüentemente, na sociedade.

Em *Filhas do Vento*, o diretor enfatizou o caráter dramático do enredo, construindo um filme envolvente, no qual denuncia atitudes discriminatórias em relação aos afro-brasileiros e, mais especificamente, às mulheres negras. Nesse sentido, é possível afirmar que a obra é pioneira em solo nacional, pois não existem muitos roteiros ficcionais que confrontam e questionam o padrão eurocêntrico criado pela mídia brasileira.

Para reforçar essa posição, Araújo pontua de forma intensa situações de preconceito, as quais ultrapassam a ficção, propondo uma reflexão dos espectadores do filme em relação à ideia do país como um paraíso racial. E chama, assim, todos a aceitarem sua parcela de responsabilidade: afinal, no Brasil, recusar a diversidade é o mesmo que favorecer práticas racistas, mediante a difusão da noção de que a manutenção da harmonia no país depende da ideia de uma igualdade racial existente. Em um país em que a população majoritária é negra ou mestiça, a escolha das “mocinhas” e dos “galãs” do cinema sempre entre mulheres e homens de pele branca não é algo inconsequente, involuntário ou neutro: é, antes, um ato político bem marcado, de posicionamento a favor da discriminação e da cultura do branqueamento. Já se afirma em relação a isso o posicionamento engajado de Joel também no longa ficcional *Filhas do Vento*: o filme seria um marco no cinema brasileiro apenas pela composição de seu elenco, quase todo formado por atores e atrizes negros em papel de protagonistas³¹, de modo a realizar, na prática, a discussão de Joel Zito na teoria e na produção cinematográfica, por meio da oportunização de ações positivas em relação à representatividade negra.

³¹Os principais atores e atrizes que compõem o elenco de *Filhas do Vento*: Ruth de Souza, Taís Araújo, Danielle Onelas, Maria Ceíça, Léa Garcia, Thalma de Freitas, Milton Gonçalves, Rocco Pitanga e Zózimo Bulbul.

A história retratada em *Filhas do Vento*, segundo Joel Zito Araújo, começou a ser criada durante sua pesquisa de doutorado, que originou o livro e o documentário homônimo *A negação do Brasil: o negro na telenovela*, pois ao conhecer as dificuldades e preconceitos sofridos pelos atores e atrizes negros na profissão, especialmente Ruth de Souza, se sensibilizou e iniciou o projeto do filme, como relata em entrevista a Maria Rosário Caetano:

Além de Ruth de Souza, mantive também conversa com Maria Ceíça e atores e atrizes mais jovens. As idéias trocadas com Ruth, minha cumplicidade e meu encanto por ela, me induziram a não deixar passar em branco as dificuldades de sua carreira artística. Ao somar fatos narrados por ela ou vivenciados por outras gerações de intérpretes negros, estabeleci alguns dos fios condutores da narrativa. Escrevi o argumento do filme e pedi a Di Moretti que desenvolvesse o roteiro, conta o diretor [...] Buscamos, metaforicamente, confrontar o drama de reconhecimento dos atores negros no mundo do cinema e da TV, com o mundo aparentemente cálido das relações sociais entre negros e brancos do Brasil interiorano [...] apesar do contexto racial-cultural, *Filhas do Vento* não será um filme de tese. Ao contrário. Nossa intenção é falar de sentimentos e da busca de redenção por quatro mulheres negras. Em um dia especial de suas vidas, elas vão desenterrar e revolver suas histórias para restabelecer o amor maternal e fraternal, sem barreiras de raça e credo, existente entre mães, irmãs e filhas. (ARAÚJO apud CAETANO, 2002, s.p.).

O filme aborda, conforme já mencionamos, a trajetória de duas gerações de uma família pobre do interior de Minas Gerais, em que as mulheres têm perspectivas diferentes sobre a vida. O mote são as escolhas de vida de duas irmãs, as quais foram criadas por um pai severo e que havia sido abandonado pela esposa, que partiu em busca do sonho de ser artista. As filhas seguem os caminhos dos pais: a mais velha vai embora para ser atriz, como a mãe, e a caçula fica cuidando do pai até a morte.

A narrativa é apresentada em dois momentos: o primeiro trata a juventude das irmãs no interior, com suas diferentes perspectivas e desejos, e o segundo, após um lapso narrativo, apresenta a vida das irmãs protagonistas como mães e os problemas referentes ao passado e suas influências na vida das filhas.

Cida é a mais velha das irmãs, mãe de Selma: as duas vivem em constante conflito, pois a mãe nunca revelou para filha o nome do pai, que a abandonou durante a gravidez e nunca teve contato com a filha. O desconhecimento do nome do pai, dificultado pelas mágoas da mãe, deixou marcas profundas em Selma. Apesar de morarem na mesma casa, sofrem de solidão, pois vivem em mundos diferentes. A insegurança, o desejo de se envolver com um homem branco, a dificuldade de aceitar a imagem culturalmente atribuída aos negros, principalmente, devido à profissão da mãe, artista, leva Selma a se envolver com um homem casado que a oprime, induzindo-a a fazer um aborto.

Maria da Ajuda, conhecida por todos como Ju, é a irmã caçula de Cida, e tem várias filhas. Uma delas, Dorinha, terá problemas em se reconhecer em uma vida interiorana e sem muitas perspectivas. Inconformada com o que julga ser passividade, ela rejeita a vida da mãe e tem como modelo a tia. Decidida, vai morar no Rio de Janeiro para tentar a carreira de artista e se torna a grande companheira de Cida, na vida e na profissão.

Com interpretações dramáticas, o filme *Filhas do Vento* se apresenta, portanto, como uma trama de família que propõe reflexões sobre problemas raciais de forma a auxiliar na afirmação da identidade dos afrodescendentes, como declara Joel Zito Araújo:

[...] é apostar no desenvolvimento de propostas para uma dramaturgia afro-brasileira. [...] com protagonistas negros, que naturalmente acabam tocando de forma direta ou indireta nas especificidades do contexto racial e do racismo brasileiro, mas que também estão preocupadas em promover o orgulho de ser negro no Brasil. (ARAÚJO, 2002, p. 67.).

Para que possamos identificar, com mais clareza, como a estrutura narrativa e as opções estéticas do filme se articulam ao seu papel político, na perspectiva engajada já discutida por nós, optamos por organizar este capítulo em torno da análise de algumas cenas que nos pareceram significativas para esse processo de reflexão acerca das identidades negras no Brasil.

3.1 Construção e desconstrução de estereótipos

A questão dos estereótipos³² atribuídos aos negros foi um dos principais aspectos analisados pela crítica negativa ao filme *Filhas do Vento* quando de seu lançamento, soando como uma contradição na obra de Joel Zito Araújo.³³ Mas, em nossa leitura do filme, discordamos desse posicionamento: acreditamos, ao contrário, que ao reafirmar a persistência das imagens estereotipadas dos negros, o diretor tem como finalidade desvelar estes estereótipos, desnaturalizando-os e colocando em discussão a influência que tais imagens podem produzir sobre a sociedade, uma vez que levam a continuidades e descontinuidades

³²É importante destacar que os estereótipos nas análises são entendidos como representações coletivas, geralmente verbalizadas, resultantes não de uma estimativa espontânea, mas de hábitos de julgamento e expectativas, positivos ou negativos, tornados rotina. (Cf. BRASIL, 2009, p. 233).

³³O filme *Filhas do Vento*, na época de seu lançamento (2005), foi alvo de críticas diversas devido aos homens e mulheres estereotipados que aparecem na obra, como podemos observar em reportagens disponibilizadas nos sites a seguir: <www.planocritico.com/critica-filhas-do-vento>, <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/filhas-do-vento/?key=23793>>, <<http://www.contracampo.com.br/64/filhasdovento.htm>>. Acesso em: 15 maio 2017.

relativas a padrões sociais que precisam ser ressignificados socialmente tanto a partir da memória histórica quanto de uma política compensatória.

Para fomentar a reflexão sobre essa questão, apresentaremos nesta seção a análise de uma sequência do filme na qual o diretor parte de um reforço dos estereótipos atribuídos ao negro brasileiro, seja nas imagens seja nos diálogos. A sequência de que trataremos se inicia aos trinta minutos e dezessete segundos do filme, e dura dois minutos e trinta e dois segundos. Apesar de sua brevidade, é uma sequência extremamente potente para deslocar o espectador, devido ao acúmulo de imagens estereotipadas que são apresentadas.

A cena se inicia com Cida, já uma senhora idosa, sentada no sofá de seu apartamento no Rio de Janeiro, assistindo televisão, sozinha, quando sua sobrinha Dorinha chega correndo, subindo as escadas, depois de ter participado de um teste de atriz. As duas iniciam então uma conversa sobre questões referentes às suas carreiras e sobre a representatividade dos negros no universo audiovisual.

A primeira imagem da sequência consiste em um plano conjunto³⁴, mostrando Cida sentada no sofá de sua sala, de costas para a câmera, a qual tem uma conotação inconveniente, dando-nos a impressão de estar vigiando ou observando a personagem sem a permissão desta, ou mesmo sem que ela saiba que há um “intruso” acompanhando o que se passa em sua casa. A imagem que se destaca para o espectador é a de uma televisão, cercada por uma estante preta, cheia de livros, próxima a uma parede verde, na qual é possível perceber fotos de artistas negros brasileiros, com destaque para Grande Otelo.

Figura 1 - O escondido tem face



Legenda: Primeiro frame da sequência inicial, com Cida de costas, em primeiro plano, e ao fundo a televisão e o ambiente doméstico.

Fonte: FILHAS..., 2005.

³⁴ O plano conjunto (PC) define-se em relação à cena, enquadrada na sua totalidade, ou seja, é o enquadramento que capta os espaços no conjunto. Equivale-se ao plano geral. (CF. COSTA, 2012, p. 180).

O ponto de vista de trás³⁵, que destaca em primeiro plano as costas de Cida, permite que simultaneamente observemos o que está sendo exibido na televisão: imagens da própria Cida contracenando, em uma novela, com artistas brancos. Suas falas são expressivas, o que indica sua representatividade e visibilidade em nível de equivalência com os demais personagens. A opção do diretor em filmar Cida de costas, observando a si mesma na TV, de modo que não acompanhamos suas reações a estas cenas que assiste, permite que levantemos considerações acerca de sua carreira e de sua vida, de tudo o que ela precisou enfrentar e do que teve que deixar para trás – família, amores, sofrimentos, lutas, racismos, desigualdades, estereótipos – para ter um lugar de representatividade social, enfim, de tudo o que pode estar passando por sua cabeça ao ver a posição que ocupa na mídia. Ela sabe – e nós, espectadores, também sabemos – que inúmeros negros são ignorados ou deixados de fora da mídia por não estarem dentro de um padrão estético de beleza eurocêntrico, que para eles faltam oportunidades por estarem quase sempre relacionados à pobreza, à feiura, à ignorância e à marginalidade, entre os muitos outros estereótipos negativos construídos no imaginário coletivo brasileiro em anos de escravidão e colonialismo.

O fato de não se revelar o rosto de Cida observando seu próprio trabalho pode indicar, ainda, que a própria atriz não acredita que faz parte deste seleto e reconhecido grupo de representantes negros na mídia brasileira. É como se ela desdobrasse sua personalidade, vendo-se como uma outra pessoa ao lado das fotos de grandes artistas negros penduradas na parede. A personagem visualiza, por meio das escolhas de composição da cena, um ideal de negritude em um país que necessita refazer sua história de desigualdades raciais e estereótipos que inferiorizam os negros se quiser, efetivamente, eliminar o preconceito racial.

A foto de Grande Otelo, junto com as demais fotografias, e com a imagem da própria Cida na tela da televisão, é mais um lembrete de como um artista negro, apesar das discriminações e recusas sofridas – não em razão de seu talento, mas devido aos estereótipos negativos relacionados aos negros –, por sua capacidade e por seu trabalho poderia alcançar visibilidade e sucesso na mídia. A parede de grandes atores é uma simulação do que poderíamos ver no rol das estrelas da atuação em nosso país, não fossem elas prejudicadas pelo preconceito relacionado à sua raça e à cor de sua pele.

O destaque recebido por Grande Otelo na parede não é por acaso, conforme podemos observar pelas palavras do próprio Joel Zito Araújo:

³⁵O ponto de vista de trás é o ponto de observação da cena em que o olhar parte de trás dos ombros, remetendo à conotação do inconveniente, intruso ou escondido. (Cf. JULLIER; MARIE, 2012, p. 22).

Não seria demasiado lembrar que Grande Otelo foi um daqueles negros brasileiros que teve uma história marcada por tragédias, resultando de uma profunda angústia por não ter a força para derrubar os estereótipos contra si mesmo, por ser o símbolo e a representação mais popular do segmento populacional indesejado. Para não sofrer as barreiras do racismo, não bastava ser Grande, ele teria que ser ainda mais gigante do que foi, e branco. (ARAÚJO, 2010, p. 20).

Isso nos lembra que mesmo grandes atores e atrizes negros, como Grande Otelo, Rute Souza e Milton Gonçalves, entre outros, não conseguiram, ao longo de suas carreiras, fugir de papéis de subalternização como empregados, marginais e outras representações de inferioridade social, e que, apesar do lugar de destaque que já ocupam na mídia audiovisual brasileira, eles ainda são tidos como artistas de “segundo plano” quando contrapostos aos artistas brancos³⁶. A parede de fotografias, assim, representa também um ideal, o sonho de uma sociedade igualitária, uma resposta às violências simbólicas exercidas contra os afrodescendentes em nosso país.

Nesse sentido, é importante retomar Pierre Bourdieu, que afirma que o poder simbólico existente na sociedade só é exercido com a cumplicidade daqueles que são seus sujeitos ou mesmo o exercem (BOURDIEU, 2007b, p. 8). Ainda que se queira negar, o poder está em toda parte e por isso há a necessidade de evidenciá-lo para conscientização e reação daqueles que são classificados e inferiorizados pelo próprio poder, que muitas vezes preferem ignorá-lo e naturalizá-lo. Desse modo, a negação por parte da sociedade brasileira, mesmo com tantas evidências, da existência de racismo no Brasil, é o que garante a perpetuação desta violência. A pequena presença do negro na mídia, sem que se questione o porquê de haver tantos brancos em destaque, em papéis de protagonistas – mesmo que o reflexo do próprio povo brasileiro, segundo o Censo de 2010 realizado pelo IBGE, seja de um percentual de 47,7% de brancos e de 50,70% entre pardos e negros³⁷ –, é um dos muitos mecanismos pelos quais essa violência atinge nosso país, contribuindo para ampliar cada vez mais o abismo aqui existente entre os que dominam e se apropriam dos bens materiais e imateriais, normalmente brancos, e o restante da população, com grande parcela de negros.

³⁶“Os atores marcadamente mestiços, independente da fusão racial a que pertencem, se trazem em seus corpos e em suas faces uma maior quantidade de traços não brancos, são sempre vítimas de estereótipos negativos. Como exemplo Dira Paes [...] tem pouco espaço na TV [...] Ou José Dumont, um ator ausente também das telenovelas, por ter fortes traços do homem nordestino. E Nelson Xavier, que, em decorrência dos seus traços de negromulato, sempre foi escolhido para fazer o papel do pequeno comerciante ressentido, do delegado ‘frouxo’, do ‘típico malandro brasileiro’, e somente usou terno e gravata em uma telenovela depois de mais de vinte anos de história de televisão”. (ARAÚJO, 2004, p. 77).

³⁷Segundo o Censo de 2010 realizado pelo IBGE. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/educacao/2012/07/censo-2010-mostra-as-diferencas-entre-caracteristicas-gerais-da-populacao-brasileira>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

O racismo permeia as relações sociais brasileiras, independentemente do lugar que o negro ocupe ou da representação social que dele se faça. Na mídia, ele se torna evidente, pois que materializado em imagens e discursos que refletem o padrão do branqueamento, a falaciosa democracia racial, num cenário no qual a branquitude aparece como elemento de um poder simbólico essencializado: no audiovisual todos querem ser brancos, pois isso significaria que também serão bonitos e respeitados. Talvez por isso Cida se olhe na TV, mas não se mostre para o espectador do filme, lembrando-nos que, apesar de ter reconhecimento como uma grande artista, ainda faz parte de um pequeno grupo, de uma exceção, num cenário em que o que ressalta é a grande maioria de rejeições e recusas aos atores negros.

Tal interpretação para o primeiro plano da cena é reforçada no plano seguinte, quando vemos Cida, ainda de costas, mexendo a cabeça para o lado, atenta às escadas de modo a poder ver se alguém estiver chegando. Ao ouvir passos, ela desliga a televisão rapidamente, sabendo que é Dorinha quem adentra no ambiente. Dorinha pergunta: “O que é que foi? Eu ouvi a TV do corredor?” Há um corte e a câmera, finalmente, dá um *close* no rosto de Cida, que responde com um olhar de rendição: “Eu estava vendo o jornal.” Mas a tia é desmascarada por Dorinha, que se abaixa e a beija com muito carinho e cumplicidade, enquanto diz: “Eu ouvi foi a novela!”. O movimento e o posicionamento da câmera, que passam então a enquadrar Dorinha, de perfil, olhando para a tia, que permanece sentada, de cima para baixo (*plongée*)³⁸, indiciam a posição de superioridade da sobrinha naquele instante, em que é descoberta a mentira de Cida.

³⁸Plongée, também conhecido como câmera alta, é quando o eixo da objetiva desce na direção do sujeito. Contra-plongée, também conhecido com câmera baixa, é quando o eixo sobe na direção do sujeito. Muitas conotações culturais estão ligadas a essa regulamentação, como, por exemplo, esmagar ou magnificar o sujeito. (Cf. JULLIER; MARIE, 2012, p. 26).

Figura 2- A descoberta



Legenda: Ao perceber que Dorinha está chegando, Cida desliga a TV e, ao ser perguntada sobre o que estava assistindo, mente e é desmascarada pela sobrinha.
 Fonte: FILHAS..., 2005.

Mas, apesar do que a câmera nesse início poderia indicar –o *plongée* e o *contra-plongée* são muito utilizados no cinema para o estabelecimento de confrontos e de posições hierárquicas (Cf. JULLIER; MARIE, 2012, p. 26)–, o clima que se revela entre tia e sobrinha é de muita cumplicidade e amizade. A cena continua, agora, com a câmera focalizando Dorinha, que ri da situação, enquanto escutamos a voz de Cida admitindo que estava revendo velhos trabalhos. Dorinha, de pé, olha para a tia e sorri sarcástica, ao mesmo tempo em que se aproxima da câmera, que agora enquadra seu rosto em *close*. Apesar do sorriso, o olhar e a fisionomia de Dorinha transmitem descontentamento e decepção, e isso faz com que talvez seja esse o aspecto que une sobrinha e tia: ambas estão envolvidas em um mesmo universo e, diante das dificuldades e dos problemas que enfrentam, tornam-se cúmplices pelo sofrimento.

O foco da cena continua voltado para Dorinha: apesar de termos ouvido a tia confessar sua mentira, revelando o que antes procurara esconder sem justificativas claras, a preocupação maior é direcionar o espectador para o descontentamento da jovem, evidente no olhar angustiado e em sua movimentação corporal, quando ela passa as mãos nos braços e olha para a frente, revelando um olhar distante, para uma janela que apresenta a cidade ao longe. É possível inferirmos que os motivos dessa tristeza estão mais além, do lado de fora dessa casa na qual compartilha com a tia uma história comum.

Figura 3- Indignação



Legenda: Tristeza, revolta e indignação de Dorinha revelam preconceitos e estereótipos naturalizados na sociedade e na mídia brasileira.

Fonte: FILHAS..., 2005.

A cumplicidade das duas na cena deixa clara a preocupação da tia com a sobrinha, a qual se confirma com a pergunta que faz a esta logo em seguida: “E seu teste, como foi?”. Temos, aí, a confirmação do que até então apenas se intuía, ou seja, de que tia e sobrinha vivenciam uma mesma trajetória profissional, marcada pelo sonho em ser atrizes e pelas dificuldades enfrentadas ao longo desse percurso. A câmera continua focalizando o rosto de Dorinha, que olha para tia e, na sequência, volta o olhar para a frente, revelando certa insatisfação, a qual manifesta com um sorriso irônico e uma resposta: “Hum! Pra mim não sobra ponta nem de favelada!”

Continuamos acompanhando a imagem do rosto de Dorinha, que balança a cabeça, e parece desse modo tentar negar a situação que está vivendo. A fala de Dorinha e suas expressões fisionômicas realçam sua frustração e estabelecem uma comparação entre sua carreira e a carreira da tia, que, apesar de tudo, realizou vários trabalhos. Dorinha, por sua vez, não consegue nem os papéis mais inferiorizados.

Essa fala, no contexto do filme que extrapola a sequência aqui analisada, torna-se ainda mais espantosa, pois percebemos uma personagem que em outras cenas já havia se retratado como militante da causa negra, e que nesse momento afirma que para ela não sobra “ponta nem de favelada”, reforçando um dos estereótipos do negro mais comuns na mídia audiovisual: o de favelado e pobre. Apesar de seu semblante transmitir angústia e preocupação, de seu sorriso ser irônico e de sua expressão corporal, com o gesto de negação com a cabeça, deixar claro seu descontentamento com a situação, sua fala desmascara uma situação que na realidade é muito comum. Ao dizer que teve negado um papel que seria tipicamente realizado por um negro, ela explicita uma associação caracteristicamente racista “e reproduz atributos sociais e culturais naturalizados na sociedade brasileira, admitindo o

estereótipo, ao mesmo tempo em que desmascara uma prática racista amplamente realizada no Brasil, ‘o preconceito de não ter preconceito’”. (FERNANDES, 1965, p. 299).

O olhar de Dorinha é o mote para que se inicie um *flashback*³⁹, estratégia bastante utilizada pelo diretor ao longo do filme para realizar mudanças temporais na narrativa, no qual serão evidenciadas aos espectadores algumas das impressões de Dorinha diante de sua carreira. Essas recordações são singulares e bastante significativas para o contexto do filme e, em especial, para as reflexões sobre os estereótipos étnico-raciais que aqui propomos, possibilitando que aprofundemos nossas considerações sobre a representatividade do negro no audiovisual brasileiro, apontando alguns dos principais estereótipos que acompanham e marcam negativamente a questão racial na mídia nacional.

O *flashback* se inicia com uma claquete, indicando o teste de uma candidata negra, Rozita Araújo, para o filme *Orfeu Negro*⁴⁰.

Figura 4 – O teste



Legenda: A candidata reforça os estereótipos de incapacidade do negro para propor a desconstrução dos mesmos a partir da visibilidade.

Fonte: FILHAS..., 2005.

A personagem reforça o estereótipo da negra incapacitada e com pouca habilidade para atividades cognitivas e intelectuais: a câmera focaliza seu rosto, em ângulo frontal, e seu semblante demonstra claramente a ansiedade e o nervosismo; sua fala é pausada e engasgada, não possui a entonação adequada e nem demonstra habilidade para atuar, pois treme e balança os ombros.

Mesmo com tantas dificuldades, a candidata tem a oportunidade de refazer o teste (afinal, o que seria reprovável em qualquer teste, para o negro é naturalizado como parte de

³⁹ *Flashback* é a mais comum figura narrativa fílmica, e consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história: a palavra inglesa *flashback* conota a repentividade de uma “volta” no tempo. (Cf. AUMONT; MARIE, 2006, p. 131).

⁴⁰ *Orfeu Negro* é uma adaptação cinematográfica ítalo-franco-brasileira, de 1959, dirigida por Marcel Camus a partir de roteiro derivado da peça teatral *Orfeu de Conceição*, de Vinicius de Moraes. A narrativa apresenta uma trágica história de amor, em que o mito grego de Orfeu e Eurídice é transportado para os morros do Rio de Janeiro, durante o Carnaval. O filme foi consagrado no mundo inteiro, tendo recebido muitos prêmios. Informações disponíveis em: <<http://tvbrasil.etc.com.br/ciclos-de-cinema/episodio/orfeu-negro/>>. Acesso em: 09 maio 2017.

sua própria condição). O teste então é reiniciado, com outra claquete, novamente em plano frontal: mais uma vez a personagem retoma sua fala até se perder, esquecendo o texto e ficando completamente muda e desestruturada diante da câmera, o que fica evidente por meio de seu olhar vazio, por sua postura intimidada e inferiorizada. Além disso, ao final ela lamenta entre os lábios: “putz”. Ao sair, abaixa a cabeça e ouve: “Valeu! Obrigada! Qualquer coisa a gente entra em contato!”.

A cena, vista por um olhar racista e inconsequente, poderia ser tomada como cômica, mas se apresenta no filme de Araújo, ao contrário, como elemento fundamental de sua proposta de denúncia das relações sociais brasileiras como reprodutoras da hierarquização de privilégios segundo a gradação da cor da pele. Estamos habituados a uma cultura que tenta se apresentar como homogênea e igualitária, uma cultura que forneceria as mesmas oportunidades a todos, mas sabemos que isso no Brasil é uma grande falsidade. Ao contrário, essa negação acaba por se tornar a maior condição da discriminação racial, como afirma Muniz Sodré: “Tenta-se, ao mesmo tempo, ocultar a dissimetria, impedindo o negro de manifestar-se como coletivo diferenciante, fora da esfera lúdica”. (SODRÉ, 2010, p. 76).

A construção da personagem da atriz em teste, cercada por características estereotipadas e com um viés cômico, remete-nos a pensar em como a mulher negra é vista em uma sociedade que ainda julga a partir de uma perspectiva colonialista, com base nos modelos escravistas, nos quais o negro era tratado como uma mercadoria. Além disso, a cena nos permite refletir sobre outro lado da inferiorização do afrodescendente: ao tomá-los como seres humanos menores, incapazes, é comum que ocorram atitudes que os menosprezam e que lhes concedem novas chances apenas por julgá-los dignos de pena, uma certa condescendência, como se eles não tivessem a mesma capacidade que se espera de outras pessoas.

O *flashback* continua com um corte e novo plano, com a entrada de uma claquete indicando outro teste, da atriz Marilene Almeida. A câmera em ângulo frontal enquadra uma mulher de pele clara, mas com cabelos e traços atribuídos aos afrodescendentes, como se pode observar na figura a seguir.

Figura 5 - A mestiçagem



Legenda: O mestiço, no Brasil, é apresentado como serviçal intermediário, suportando a humilhação por sua origem impura. Não são celebrados ou representados como modelo racial ideal para nosso país.

Fonte: FILHAS..., 2005.

Uma vez mais, o diretor provoca e desafia o espectador, deslocando sua compreensão a respeito das relações étnico-raciais: por quê estamos agora diante de uma mestiça, fazendo um teste para um papel que socialmente exigiria uma mulher negra? Afinal, é isso o que se espera da personagem de uma mulher “favelada” que compõe uma obra intitulada *Orfeu negro*. O que está sendo posto em questão, então, nesta sequência da cena que aqui analisamos? Que, além da cor da pele, há uma série de outros traços fenotípicos que, em nossa sociedade, são associados ao negro e que conotam uma ideia de “feiura”, de algo “ruim”, como, por exemplo, os cabelos crespos, muito comumente chamados de “cabelo ruim”.

Levando o espectador a pensar nesses aspectos, o diretor coloca em pauta também a questão da mestiçagem, que, durante muito tempo, foi considerada como a salvação do povo brasileiro: por meio dela seria possível conseguir, cada vez mais, um padrão de branquitude nacional, livrando nosso país da “mancha negra” que havia em nosso passado. A estereotipia na representação do mestiço é muito voltada, desse modo, para a ideia daquele que é “quase branco”, ou que tem “valores embranquecidos” (ARAÚJO, 2010, p. 87), como na popular e preconceituosa expressão “preto de alma branca”. O mestiço, nessa perspectiva, é aquele ser que não é branco nem negro, e por isso sua imagem depende do espaço, do poder simbólico e do julgamento social que interessa reforçar.

A personagem da cena reforça o estereótipo da mestiça que foge aos padrões brancos de beleza, ressaltando o fato de “que a acentuação de traços negros [...] significa a possibilidade de viver um eterno sentimento racial de inferioridade” (ARAÚJO, 2006, p. 77): afinal, se apesar de não ser negra, a mulher tem outros traços que a aproximam dos fenótipos dos negros, sua única possibilidade é estar ali lutando pela representação de um papel subalterno. A cena, no contexto político do filme, pode fazer despertar o espectador para o fato de que a inconsciência da multiculturalidade brasileira gera discriminações e preconceitos diversos, que devido à nossa formação cultural – que continua negando as políticas de diferenças e perpetuando a representação de um ideal de beleza branco, que exclui grande

parte do povo brasileiro de sua representação como tal, em todas as dimensões, sejam elas culturais, sociais, políticas ou econômicas – provocam uma aceitação passiva da situação que se perpetuou ao longo da história, com mínimas rupturas e por meio de uma enorme violência simbólica.

O *flashback* continua e, finalmente, chega ao seu ápice, com o teste de Dorinha. Como as demais personagens candidatas, ela é filmada frontalmente. Apresenta-se e sua presença desvela uma série de outros padrões estéticos: estamos agora diante de uma negra bonita e bem arrumada, educada e bem preparada, que demonstra as habilidades artísticas necessárias a uma boa atriz – confiança diante da câmera, boa dicção, memorização do roteiro, espontaneidade e segurança. Ela declama o poema com destreza, e nós, espectadores, que assistimos com o diretor aos testes das três atrizes, temos certeza de que qualquer diretor aprovaria o teste dessa personagem.⁴¹

Figura 6 – Novo estereótipo



Legenda: Dorinha inicia confiante, realiza um excelente teste, rompe com antigos estereótipos, mas é vítima de novos.

Fonte: FILHAS..., 2005.

A continuidade da cena nos revela, entretanto, que não é bem assim que as coisas funcionam. Dora ainda está sorridente, demonstrando segurança diante de sua boa atuação, quando uma voz surge e reforça: “Dora, né! Você é muito boa, viu!” Há um corte, e por meio de um plano americano⁴² e da câmera posicionada como um “olhar com”⁴³, que dá ao espectador a impressão de estarmos juntos com Dora, vemos surgir a produtora responsável pelo teste. Ela diz, por meio de palavras e também de gestos, como piscar os olhos e balançar a cabeça, que para o papel de uma favelada Dora é muito bonita e muito educada; infelizmente, ela parece uma atriz negra de filmes norte-americanos.

⁴¹ Ainda que se possa apontar uma atuação de caráter bastante “teatral”, que poderia ser criticada, a construção da sequência e sua continuidade reforçam a impressão da superioridade do talento de Dorinha frente às demais candidatas.

⁴² “Plano americano: a figura humana é filmada, aproximadamente, dos joelhos para cima”. (COSTA, 2003, p. 180)

⁴³ “Olhar com”: a câmera coloca o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e como testemunha da cena. (Cf. JULLIER; MARIE, 2012, p. 22).

Figura 7 – A decepção



Legenda: O maior estereótipo enfrentado por Dorinha é não se enquadrar nos estereótipos esperados pela sociedade. A decepção de Dorinha marca o fim do *flashback*.

Fonte: FILHAS..., 2005.

Somos, uma vez mais, surpreendidos pela negativa: afinal, Dorinha é negra e vive no Brasil, e no Brasil sua aparência e seu comportamento não são adequados à “imagem” do negro no país, ligada a estereótipos negativos. Apesar de desempenhar um bom trabalho, ela não tem introjetada em si a imagem estereotipada da negra favelada, reforçando-se assim a aceção mais preconceituosa do termo. Ao recusar o papel a Dora, negam-se suas qualidades como atriz ao mesmo tempo em que se aponta para a reprodução, por meio da mídia audiovisual (no caso, o filme dentro do filme de Araújo), de uma imagem de “negro” e “favelada” que não consegue se aproximar de características como beleza, educação, segurança, capacidade, competência. Assim, o processo para seleção de uma atriz para o filme *Orfeu Negro* reafirma o estereótipo de que, no Brasil, o negro precisa ter características negativas, subalternas e inferiorizadas (ainda que Dorinha seja exatamente a contraposição dessa ideia).

A cena, desse modo, coloca a sociedade brasileira em xeque, pois visibiliza que, apesar de todo o discurso de igualdade e harmonia racial naturalizado pela ideologia dominante, o Brasil continua sendo um país racista e preconceituoso, que admite para o negro apenas estereótipos negativos de representatividade social. Além disso, ressalta o papel da mídia brasileira nesse processo, uma vez que as mídias participam das configurações sociais e da conformação dos nossos processos de subjetivação: se os veículos midiáticos veiculam pensamentos e valores de uma classe dominante que insiste em representar o negro num

padrão excludente e marginal, acabam por dificultar a disseminação de um discurso étnico-racial que valoriza e desenvolve a identidade negra na perspectiva da negritude.

Poderíamos supor, então, que diante dessa desnaturalização os estereótipos seriam superados. Mas não é isso o que acontece, como retratado no filme. Em lugar destes, são criados outros estereótipos, como se percebe na cena em que termina o *flashback*, quando a própria Dorinha revela: “Sou um novo tipo de estereótipo: figurante do filme do Spike Lee”. Nesta fala, Joel traz para o filme mais uma referência do cinema engajado na causa negra, o diretor norte-americano Spike Lee⁴⁴. No cinema de Spike Lee, que sempre foi de confronto e de incômodo estético e conteudístico, a questão racial é demonstrada de uma maneira conflituosa com os padrões formatados na sociedade norte-americana.

O que se pode deduzir é que o negro, de certa forma, incomoda independentemente do papel que assuma, e que sua área para atuar socialmente é limitada, principalmente na mídia: mesmo que supere os estereótipos mais tradicionais, terá sempre que superar novos, pois as questões de poder permeiam as relações sociais e perpetuam, assim, aqueles que nelas são hegemônicos (no caso, o branco).

A cena continua com o término do *flashback*, a câmera dando um *close* no rosto de Dorinha, que continua com um olhar distante, mas por um breve período de tempo. Logo o plano se abre e, por meio de um *contra-plongée*, a vemos novamente na sala da tia, em frente à janela, com esta sentada ao seu lado e ouvindo, atentamente, as queixas da sobrinha. Com uma voz serena, Cida consola a sobrinha, dizendo: “Não se deixe abater, filha”. A câmera continua acompanhando Dorinha, que se senta no sofá com os braços cruzados, demonstrando revolta com a situação vivida, conforme nos revela seu rosto focalizado pela câmera. Seu semblante indica seu incômodo com a situação, e ela diz: “Eu fico cada vez mais irritada com isso, tia. E o último papel que eu peguei na novela? Eles põem a gente nessa fria, só pra mostrar que são politicamente corretos”. O uso da dinâmica campo/contracampo⁴⁵ nos permite acompanhar esse diálogo e perceber a fala da tia que, com ironia, responde balançando a cabeça e mudando a entonação da voz: “Quantas vezes não me matei pra fazer

⁴⁴Shelton Jackson Lee, ou simplesmente Spike Lee, é um ator, produtor e cineasta americano responsável pelos filmes mais importantes sobre a condição do negro na sociedade americana. Foi ele quem levou os problemas do Brooklyn – o bairro mais populoso de Nova York e que abriga a maior comunidade afro-americana dos EUA – para as telas do mundo, pondo fim ao cinema “feito por negros para negros”. Alguns de seus filmes de maior destaque são *Mais e Melhores Blues*, *Febre da Selva*, *Macolm X* e *Irmãos de Sangue* (em parceria com Martin Scorsese). Disponível em: <<http://todosnegrosdomundo.com.br/um-genio-chamado-spike-lee/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

⁴⁵Campo/contracampo são formas tradicionais do cinema narrativo; as duas acepções estão intimamente ligadas, e visam objetividade mostrando alternativamente, ou antes, dialeticamente, o ponto de vista de um e o ponto de vista do outro. (Cf. JULLIER; MARIE, 2012, p. 24).

uma boa cena. Aí, quando eu ia ver na televisão, a câmera estava focalizando a bonita branca”. Ao que Dorinha, com um semblante ressentido, responde: “Você está sempre bem na fita, tia”.

Figura 8 - A constatação



Legenda: Dorinha e Cida conversam e se revoltam com o padrão estético e a ideologia do branqueamento na mídia brasileira.

Fonte: FILHAS..., 2005.

O diálogo entre as duas revela agora, de maneira ainda mais explícita, o modo como a mídia brasileira está lidando com a luta simbólica existente entre grupos ligados aos movimentos negros que exigem uma visibilidade e uma representatividade que seja capaz de romper com esses estereótipos. E que a mídia, em muitos casos, continua apostando e valorizando a ideologia do branqueamento e perpetuando a falaciosa democracia racial, aceitando e direcionando a participação secundária dos negros em produtos culturais que são determinados e monopolizados pelos brancos. Tudo isso ocorre permeado por uma interpolação de diversos fatores, os quais geram impactos sobre as pessoas que assistem a esses produtos, e que a partir de tais modelos julgam e avaliam a sociedade em que vivemos. A mídia, de forma geral, perpetua a imagem de superioridade e a autoestima do branco,

enquanto subjuga o negro relacionando-o à feiura, à ignorância, à servidão e à marginalidade. Isso se reflete, inclusive, na própria autorrepresentação dos negros, como se pode perceber na fala de Cida ao dizer que a câmera apenas se preocupava em focalizar “a bonitona branca”, como se ela, por ser negra, não pudesse também representar um padrão de beleza.

Cabe destacar ainda a menção de Dorinha ao politicamente correto, que atualmente é uma das maiores desculpas para esconder o racismo na sociedade brasileira: os produtores e diretores da mídia audiovisual, para não serem alvo de denúncias por negligenciar a presença de negros, tomam o cuidado de terem números de negros, ainda que como participações secundárias e como figurantes que servem para reafirmar o quadro de “diversidade racial” brasileira, confirmando a multiculturalidade de nosso país. Entretanto, dificilmente se garante ou proporciona presenças representativas e valorizadas dos negros, com potencial estético e político.

A sequência se encerra com a utilização, uma vez mais, do campo e contracampo apresentado na figura anterior, e com Cida emocionada, dizendo: “Mas eu gosto da minha carreira, com ela construí minha vida, criei minha filha”. Apesar de toda a dificuldade enfrentada, Cida ainda avalia positivamente sua profissão, pois conseguiu passar por todos os percalços e manter-se como um exemplo para muitas mulheres e homens negros (como é o caso da sua sobrinha) que sonham em participar da mídia audiovisual brasileira, na esperança de um cenário que contemple a diversidade, em que todos possam ser respeitados e aceitos como produtores e reprodutores de culturas diversas, sem padrões hegemônicos de estética, em decorrência de seu talento profissional.

A análise dessa sequência nos oportuniza refletir sobre como a imagem do negro brasileiro vem sendo construída pela mídia. Os estereótipos reforçados nas cenas são, pelo nosso entendimento, uma estratégia do diretor Joel Zito Araújo de confronto e enfrentamento social, uma forma de desestabilizar uma situação de invisibilidade e silêncio que se perpetua na sociedade brasileira, impedindo mudanças de posturas significativas. Ao afirmar a existência, através das imagens e falas, de algumas características atribuídas ao negro como estereótipos pejorativos, o diretor proporciona um caminho de desconstrução destes, pois permanecendo o problema escondido, naturalizado, é como se não houvesse motivos para desconstruí-los ou mesmo colocá-los em discussão.

3.2 Racismo: identidades e atribuições

Nesta seção, apresentaremos a análise de uma sequência do filme *Filhas do Vento* na qual o diretor coloca em discussão a identidade atribuída e a autoidentidade dos negros, evidenciando uma consciência difusa e contraditória destes em relação a sua representatividade e status social. A sequência também visibiliza um sentimento de inferioridade e a naturalização de uma ideologia racista em que os negros são subalternos intermediários no mundo social.

A identidade negra no universo de *Filhas do Vento* se apresenta, muitas vezes, focalizada em extremos opostos, articulada de maneira bem complexa, pois o negro muitas vezes é oprimido e coagido pelos sistemas simbólicos a aceitar a ordem social comum, conciliando os sentidos e as representações que reafirmam e reproduzem os paradigmas das classes dominantes, tornando-se a invisibilidade social uma condição inerente a ele, permitindo-se assim ser tratado como inferior e incapaz e legitimando a violência simbólica, como elucidada Bourdieu:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceber ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes [...], resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2007a, p. 47).

Mas também há uma visão confrontante a tudo isso, em que a consciência da necessidade de transgredir a ordem natural e dominante transforma as atitudes das personagens e faz emergir uma nova concepção social do sujeito, em que o desejo de ser alguém que tenha voz, representatividade e lugar na sociedade o encoraja para a luta em favor da negritude. Assim, a identidade negra em *Filhas do Vento* é caracterizada por um processo sem fim de recusas do poder que oprime, em busca de um rompimento com as relações desiguais e discriminatórias, mas caracterizada ao mesmo tempo com uma série de estereótipos e preconceitos fundamentados nos sistemas simbólicos que tendem a reforçar a violência simbólica.

A cena que analisaremos representa o momento em que Cida chega, com sua sobrinha Dorinha, para o velório do pai, em sua cidade natal. É interessante destacarmos, já no início

dessa cena, uma das diversas ocorrências ao longo do filme da metáfora do vento, que inclusive justifica o título da obra: em passagem anterior, a expressão “filhas do vento” é explicada por Zé das Bicicletas como uma analogia entre as filhas sonhadoras e o vento, pois este remete ao que não se fixa, não adquire raízes, é livre, como as mulheres que buscam mais que uma casa, filhos, marido, rompendo com a idealização romântica da mulher do lar, submissa e estereotipada. No filme, as “filhas do vento” são representadas por três gerações femininas da família de Zé das Bicicletas: a esposa dele, cujo nome não é mencionado ao longo da narrativa; uma de suas filhas, Cida; e uma de suas netas, Dorinha⁴⁶.

Figura 9 – Entrada das mulheres na Igreja



Legenda: A cena apresenta a chegada de Cida, Dorinha e Selminha a Lavras Novas, MG, para o velório de Zé das Bicicletas.
Fonte: FILHAS..., 2005.

O vento, que aparece ao longo do filme em vários momentos, marca a composição dessa cena, investindo-a de sentidos simbólicos: parece ser o vento, que resvala nos cabelos das personagens, que as traz de volta para aquele lugar, assim como parece ser ele o anúncio de uma possível tempestade, o que se evidencia nas fisionomias das pessoas que estão na igreja acompanhando o velório. Na medida em que as mulheres avançam, vemos, por meio da opção de montagem do diretor, recorrendo aos planos alternados⁴⁷, tanto as expressões dessas

⁴⁶Na próxima seção, quando discutiremos a interseccionalidade raça/gênero a partir do filme, retomaremos também a questão do vento e da presença dos elementos da natureza no filme.

⁴⁷A alternância de imagens constitui um princípio básico da montagem, tendo sido uma das primeiras formas de montagem utilizadas e desenvolvidas por D. W. Griffith. Trata-se da apresentação de duas ou mais séries de imagens repetidamente, conforme a estrutura ABABAB, modelo usado inicialmente em cenas de perseguição. No entanto, pode ser utilizada para produzir efeitos de sentido bastante complexos, que envolvem relações espaciais e temporais específicas (Cf. AUMONT; MARIE, 2016, p. 13).

mulheres quanto as expressões de Ju, a irmã que ficou, e dos moradores da cidade, que se alternam entre o estranhamento, a surpresa, os comentários ao pé do ouvido...

Figura 10– Montagem alternada: entrada das mulheres na Igreja e fiéis



Legenda: A alternância entre as imagens da entrada das mulheres (sempre com destaque para Cida) e as expressões dos fiéis e da irmã Ju contribuem para a instauração de uma tensão no ambiente.

Fonte: FILHAS..., 2005.

Essa alternância de imagens promove a instauração de uma tensão no ambiente, colocando em confronto as “filhas do vento” e o espaço representativo do que haveria de mais tradicional e enraizado na cultura popular mineira: a igreja católica. É interessante observarmos ainda que a cena do velório, apesar de aparecer na narrativa apenas aos 48 minutos de filme, já havia sido utilizada, parcialmente, na sequência de abertura do filme, juntamente com a apresentação da produção: uma ladainha sendo rezada junto ao corpo de Zé das Bicletas, enquanto os letreiros correm, já pontua o lugar da religião⁴⁸ no contexto cultural da narrativa que se vai assistir.

⁴⁸A religião é um aspecto cultural importante no estudo das identidades negras, no entanto, devido à amplitude do tema optamos por não enfatizarmos nesta dissertação.

É com a aproximação da neta Dorinha ao caixão e com o *close* nas mãos do avô que se abre um espaço para o *flashback* e o início da discussão de cunho étnico-racial que tem lugar na cena: o toque nas mãos de Zé das Bicicletas provoca uma mudança temporal na narrativa, apresentando ao espectador as recordações de Dorinha. Por meio destas, se evidenciam a convivência entre eles e o carinho que a marcava, como se pode perceber nas imagens apresentadas a seguir:

Figura 11– A abertura para a mudança temporal



Legenda: O corte da imagem em plano americano⁴⁹ para a imagem em plano detalhe⁵⁰ das mãos de Dorinha tocando as mãos de seu avô motiva a mudança temporal narrativa e a inserção do *flashback*.
Fonte: FILHAS..., 2005.

As imagens seguintes remontam a um momento da adolescência de Dorinha, no qual ela e o avô se encontram em um duelo para que ela possa limpar as mãos dele. Ele recusa a atividade, demonstrando seu caráter de homem autoritário, que o acompanha durante todo o filme. O ponto de vista da câmera, em *contra-plongée*, reforça por meio da própria composição da imagem a posição de Zé das Bicicletas na narrativa, como aquele que é sempre o mais alto, o detentor do poder e das decisões. A neta aparece, ao longo da sequência, sempre na perspectiva inversa, de cima para baixo (*plongée*), subalterna, como as mulheres devem ser para o avô: cumpridoras das vontades masculinas.

⁴⁹Plano americano: a figura humana é filmada, aproximadamente, dos joelhos para cima. (Cf. COSTA, 2003, p. 180).

⁵⁰Plano detalhe: quando referido à figura humana, enquadra apenas uma parte do corpo (mãos, boca, olhos). (Cf. COSTA, 2003, p. 180).

Figura 12– Dorinha (adolescente) e Zé das Bicicletas



Legenda: Nos quatro fotogramas, é possível observar tanto a intimidade entre avô e neta quanto a posição de superioridade do avô em relação à adolescente.
 Fonte: FILHAS..., 2005.

O conflito de gêneros como elemento marcante na família é ressaltado quando Zé das Bicicletas afirma para Dorinha, no momento em que esta discorda dele: “Parece sua mãe, sempre querendo mandar na opinião da gente”. Apesar de todo o autoritarismo, a contragosto ele cede e deixa que a neta limpe suas mãos. A intimidade dos dois é perceptível na mudança de posição da câmera, demonstrando a atenção e a confiança do avô ao entregar suas mãos aos cuidados de Dorinha, assim como no olhar de Dorinha, em que se percebe a satisfação ingênua da neta em servir ao avô⁵¹.

Enquanto limpa as mãos do avô, Dorinha começa a contar uma história que aprendeu na escola, na qual se explica o porquê de as palmas das mãos dos negros serem brancas. A imagem, retratada no terceiro fotograma da Figura 12, recorre a um ponto de vista da câmera que visualiza o avô por trás, focalizando o rosto de Dorinha, que está entusiasmada em contar a história. Na medida em que a narrativa avança, o avô se assusta com o que ouve e repreende a neta, que continua dizendo: “falaram que o primeiro homem que Deus criou era preto que nem carvão”. É nesse momento que o avô se revolta e grita: “Essa porcaria que você tá aprendendo lá na escola?”. Há então um corte e muda novamente o posicionamento da

⁵¹Cenas como estas, que reproduzem a discriminação de gênero no filme, pela personagem Zé das Bicicletas, serão uma constante, pois ele manterá ao longo de toda a vida uma postura machista e autoritária com suas filhas e netas, provocando nas “filhas do vento” a revolta e o desejo de fuga. Como a perspectiva de gênero não é o mote desta dissertação, a tangenciamos apenas quando em intersecção com a perspectiva racial.

câmera, que de baixo para cima focaliza Zé das Bicicletas, revelando em suas expressões fisionômicas a agressividade e revolta diante do que é ensinado na escola.

À pergunta colocada, “O que se aprende na escola?”, o filósofo marxista Althusser responde:

Ora, o que se aprende na Escola? Vai-se mais ou menos longe nos estudos, mas de qualquer maneira, aprende-se a ler, a escrever, a contar, – portanto, algumas técnicas, e ainda muito mais coisas, inclusive elementos (que podem ser rudimentares ou pelo contrário aprofundados) de “cultura científica” ou “literária” diretamente utilizáveis nos diferentes lugares da produção (uma instrução para os operários, outra para técnicos, uma terceira para os engenheiros, uma outra para os quadros superiores, etc.). Aprendem-se, portanto “saberes práticos” (des “savoirfaire”) [...] Mas, por outro lado, ao mesmo tempo que ensina estas técnicas e estes conhecimentos, a Escola ensina também as “regras” dos bons costumes, isto é, do comportamento que todo o agente da divisão do trabalho deve observar, segundo o lugar que está destinado a ocupar: regras da moral, da consciência cívica e profissional, o que significa exatamente regras de respeito pela divisão social-técnica do trabalho, pelas regras da ordem estabelecida pela dominação de classe. Ensina também a “bem falar”, a “redigir bem”, o que significa exatamente (para os futuros capitalistas e seus servidores) a “mandar bem”, isto é (solução ideal) a “falar bem” aos operários, etc. (ALTHUSSER, 1980, p. 21).

Podemos identificar, nesta intervenção do avô, uma crítica à escola, apresentada nesta passagem como um espaço de reproduções generalizadas e preconceituosas, em que o capitalismo perpetua a divisão das classes, tal qual abordado por Althusser, e conseqüentemente, a discriminação de raça e gênero, e não como um lugar de formação democrática e justa, o que fica evidente na ingenuidade e entusiasmo com que Dorinha reproduz a narrativa, tornando-se desse modo, inconscientemente, uma agente de perpetuação de posições discriminatórias com relação ao negro.

Fica evidente o sentimento de discriminação e inferiorização provocado no avô pelos dizeres da neta, que inocentemente continua: “Falaram que o barro que Deus usou para fazer Adão era escuro que nem breu, aí ele criou ali pertinho um rio d’água clarinho”. Há um novo corte, a câmera focaliza Zé, que interrompe a menina e repete uma frase com forte carga irônica: “Você está lendo demais, diz que quem lê muito fica esperto ou fica cego que nem filho de rato”.⁵² A câmera continua em Zé das Bicicletas, que enquanto fala isso aponta o dedo indicador para frente, reforçando o movimento ao final da frase e apontando para o rosto de Dorinha, o que nos permite associar que o que ele está dizendo, na verdade, é que a leitura

⁵²Vale ressaltar que a frase em questão já havia sido dita anteriormente no filme, na ocasião, por Ju para Cida. Voltaremos a abordá-la na próxima seção.

para ela é cegueira. Assim como havia sido para sua tia, se associarmos esta cena com a passagem do filme em que a frase é dirigida a Cida.

A neta persiste, não compreendendo a tensão que começa a se formar: “Os primeiros homens foram lá tomar banho no rio, ficaram tudo branquinho; os que chegaram depois já pegaram água manchada e saíram assim, meio escurinho; os últimos foram lá e só encontraram um fiozinho d’água; não dava para lavar o corpo inteiro, então só lavaram a sola dos pé e das mão, e aí ficaram assim, preto, pro resto da vida”. Nesse momento, Dorinha solta as mãos do avô, a câmera focaliza seu rosto e ela olha para baixo, para as mãos do avô, pretas na parte superior e brancas nas palmas, como se confirmando que o avô seria um desses homens pretos que pôde apenas lavar a sola dos pés e a palma das mãos. A câmera, então, aproxima num *close-up* o rosto de Zé das Bicicletas, que está com o semblante surpreso e o olhar fixo na menina. Ele pergunta: “Ocê acha que ser preto é ser sujo?” A câmera volta a retratar a cena de cima para baixo, por trás de Zé das Bicicletas, indicando a inferioridade da menina que, agora cabisbaixa, apresenta uma postura intimidada e, simultaneamente, pensativa: é apenas a partir da fala do avô que ela parece aventar essa perspectiva de leitura da narrativa, até então tomada como uma história lida na escola, em relação à qual ela não identificara nenhum preconceito.

Figura 13– A percepção de Dorinha



Legenda: O momento em que a menina é questionada pelo avô pela história que conta e no qual parece perceber, pela primeira vez, que aquela narrativa carrega uma forte mensagem preconceituosa, a qual ela não havia percebido.
Fonte: FILHAS..., 2005.

Esta passagem da cena também nos remete a questões relevantes em relação à identidade atribuída ao negro, pois quando a câmera dá um *close* em Zé das Bicicletas e ele pergunta: “Ocê acha que ser preto é ser sujo?”, abre-se um espaço para reflexão,

primeiramente pelo conteúdo dramático e, depois, pela expectativa da resposta de cada espectador. Esta cena funciona para o diretor como uma denúncia em relação à democracia racial, pois, se o Brasil realmente fosse um país miscigenado no qual todas as raças convivem democraticamente, não haveria necessidade de diferenciá-las, principalmente por meio da disseminação de preconceitos e ideias racistas nas escolas, as quais deveriam, teoricamente, ensinar atitudes e direitos que pudessem levar à efetivação da igualdade entre todos os seres humanos. Isto significa que o sistema escolar brasileiro atua no âmbito da desigualdade, sendo formador e reproduzidor dos valores da classe dominante, que insiste na desigualdade racial, de classe e de gênero de forma natural e comum. Desse modo, a escola funciona como aparelho ideológico do Estado, em que a dominação não é coerciva, mas ideológica, ou seja, domina pela palavra, como especifica Althusser:

A escola enquanto aparelho ideológico do Estado é: [...] a reprodução da força de trabalho exige não só uma reprodução da qualificação desta, mas, ao mesmo tempo, uma reprodução da submissão desta às regras da ordem estabelecida, isto é, uma reprodução da submissão desta à ideologia dominante para os operários e uma reprodução da capacidade para manejar bem a ideologia dominante para os agentes da exploração e da repressão, a fim de que possam assegurar também, “pela palavra” a dominação da classe dominante [...] A reprodução da força de trabalho tem, pois, como condição *sinequa non*, não só a reprodução da “qualificação” desta força de trabalho, mas também a reprodução da sua sujeição à ideologia dominante ou da “prática” desta ideologia. (ALTHUSSER, 1980, p. 22, grifos do autor).

Nessa sequência de planos alternados, a atmosfera dramática apresenta uma tensão que vai crescendo em diálogos cada vez mais ásperos e atitudes rompantes tanto de Dorinha quanto do avô. Zé das Bicicletas, mais uma vez, compara Dorinha com a tia indesejada, como havia feito em relação à leitura, quase adivinhando o que está prestes a acontecer. A revelação do retrato interior da menina pode ser vislumbrada na Figura 14, na qual é apresentado um close do seu rosto, muito iluminado, num momento em que ela chora desesperada e angustiada, declarando ao avô seu desejo de seguir os passos da tia Cida e, como esta, ser uma artista de televisão, ainda que saiba que isso provocará dor e sofrimento ao avô. É este o auge da tensão da sequência que aqui analisamos.

Figura 14 – A angústia de Dorinha



Legenda: A angústia da menina Dorinha é representada pelo *close* em seu rosto, bastante iluminado, que deixa antever toda a dor de sua decisão pela mágoa que sabe que vai causar ao avô.
Fonte: FILHAS..., 2005.

Para dar sequência a este momento revelador e angustiante, o avô tenta convencer a menina pedindo, com um olhar fixo no dela, que ela esqueça o desejo de ser artista. Dorinha, em um ato de coragem e decisão, se levanta pela primeira vez na cena, para abraçar e beijar o avô, como se quisesse pedir desculpas pela escolha. Mas, ainda que a câmera focalize o rosto do ator, com sua expressão de desgosto, preocupação e amor, ele rejeita o beijo da neta. Com os olhos lacrimejando e o olhar perdido no espaço, ele confirma a sina da família, afirmando: “Mais uma que esse mardito vento quer levar para longe”.

Figura 15 – A despedida de Dorinha



Legenda: Nesse momento, é o sofrimento do avô que se evidencia, tanto na recusa ao gesto de carinho da neta quanto no olhar distante que marca seu entendimento de que, uma vez mais, a “ventania” vai levar sua família para longe.
Fonte: FILHAS..., 2005.

A personagem Zé das Bicicletas revela ainda, neste momento, outro lado de uma situação que ocorreu anteriormente com a filha Cida. Porém, se antes ele foi um reprodutor cruel de preconceitos em relação à afirmação do negro em ser artista, agora ele demonstra a

preocupação de um avô que não deseja o sofrimento e a desilusão da neta que, por causa de preconceitos relacionados à sua negritude, pode ser impedida de conquistar seu sonho. Então, a melhor opção seria desistir e ficar onde se está, revelando a conformidade do personagem com uma realidade que não abre espaço para o negro. Uma vez mais, somos remetidos ao exemplo de Cida, e a outra cena do filme, na qual o próprio Zé, ao tomar conhecimento do desejo da filha, questiona: “Ocê já viu preto ser artista?”.

O final da sequência marca também o encerramento do *flashback*, sendo a mudança temporal indicada a partir da música instrumental e da volta da imagem às mãos do avô, em plano fechado, com a posterior abertura do plano, fazendo o espectador retornar à cena do velório e indicando que tudo o que acabamos de assistir foi uma memória de Dorinha.

Figura 16– O retorno temporal



Legenda: Uma vez mais, o contato das mãos de Dorinha com as mãos do avô apresenta a mudança temporal da narrativa.
Fonte: FILHAS..., 2005.

Aqui se abre uma reflexão muito importante e conveniente a partir de alguns apontamentos de nossa análise sobre racismo na cultura brasileira e da posição engajada do cinema de Joel Zito Araújo. Se o cinema não é a realidade, como apontamos anteriormente, pode-se afirmar que ele se conforma como representação de mundos imaginários que perpassam o pensamento e as ideologias humanas. Para tanto, Joel Zito Araújo propõe, em sintonia com a perspectiva culturalista que aqui adotamos, não analisarmos as representações como apenas representações imagéticas, mas como uma produção cultural que questiona valores, espaços e posições em um mundo em que o negro sofre com estereótipos, cerceamento dos direitos e injustiças.

A identidade do negro projetada na sequência analisada do filme *Filhas do Vento* é construída a partir da influência da identidade atribuída e da autoidentidade, além de

evidenciar a contraposição entre o conformismo de alguns personagens e a busca por reconhecimento de outros no que diz respeito à representatividade e status do negro na sociedade. Com isso, podemos afirmar que a cena revela ações positivas em relação à questão do negro no Brasil, ao privilegiar e discutir as dificuldades em ser negro e as violências por eles sofridas verbal, psicológica e simbolicamente.

Ao lançar a todos os espectadores a pergunta “ser negro é ser sujo?”, acusação clássica e histórica em relação aos negros desde que chegaram ao Brasil, Araújo assume sua postura engajada e incita o espectador a também assumir uma posição. Além disso, problematiza o fato do negro, ao enfrentar discriminações e preconceitos, estagnar-se perante um conformismo opressor e aceitar estereótipos que perpetuam a negação de seus direitos como cidadãos.

A sequência analisada deixa visível, ainda, o fato de que a reprodução de preconceitos raciais ainda é uma constante no Brasil, mesmo que seja velada, e ocorre em espaços de formação importantíssimos, como a família, a escola, a televisão e o cinema. Por isso, é necessário visualizar situações que permitam dialogar e se preocupar com a falsa ideia de democracia racial, mistificada em relações sociais que ainda negam e desrespeitam a diversidade e a multiculturalidade de nosso país, que, apesar do discurso, mantém-se eminentemente racista. Esse racismo mostra-se ainda mais complexo e perverso quando se associa a outra questão atrelada ao preconceito e a discriminação, o gênero, como discutiremos na próxima seção.

3.3 Mulher e negra: gênero e raça em interseção

Refletir sobre a identidade no filme *Filhas do Vento* é adentrar em um campo minado, em que se estabelecem uma série de ações e discussões que se direcionam, em especial, para a identidade feminina e sua representatividade na sociedade. O filme é repleto de posturas e atitudes que nos permitem pensar sobre a dominação masculina e seu histórico na sociedade brasileira. Apesar de o enfoque de nossa pesquisa ser a identidade negra, em uma perspectiva pós-colonial, como discutido no Capítulo 1 desta dissertação, sabe-se que os eixos identitários não são estanques: gênero, raça e classe se inter-relacionam intimamente. Diante disso, apesar de nos concentrarmos no eixo raça, não há como desconsiderar o gênero, pois este eixo se faz presente no filme de forma incisiva, como já pontuado por nós, e colabora também para ampliar as discussões sobre a identidade negra sobre a qual estamos nos detendo.

No contexto atual, em que o negro sofre com a estereotipia, produto de símbolos culturais, sociais e históricos que são construídos e reconstruídos no cotidiano, perpetuando uma situação de preconceito e discriminação, a mulher negra torna-se alvo de exclusão e invisibilidade social permanente: além de enfrentar as dificuldades do racismo e da desigualdade racial, ainda se defronta com a complexidade de ser mulher em uma sociedade patriarcal e excludente como a brasileira.

É essa perspectiva que orienta esta seção, na qual propomos a análise de duas sequências do filme, atentas para a forma como nelas são representados alguns estereótipos acerca da mulher negra e da dominação masculina que sobre ela se impõe, aspectos que nos permitem ampliar nossas reflexões sobre a violência simbólica e a adesão e perpetuação social desta no Brasil. No intuito de alcançar o objetivo indicado, buscaremos identificar nas cenas em questão as estratégias cinematográficas, assim como apontar as características da dominação masculina e da violência simbólica contra a mulher negra brasileira, naturalizadas na construção de sua identidade. Na primeira subseção, refletiremos sobre a rejeição e exclusão da mulher negra, que é vista muitas vezes como “mais inferior”, pela união das categorias de gênero e raça para, num segundo momento, refletir sobre uma sequência do filme em relação à qual propomos um reconhecimento das protagonistas no período que representa a primeira fase da narrativa, a adolescência de ambas, em uma cena na qual é possível identificar os relacionamentos delas com o pai, com a figura da mãe, com seus próprios corpos e com a sexualidade, elementos fundamentais a um jogo simbólico de desconstrução e rompimentos de paradigmas sociais relacionados às questões raciais e de gênero, como procuraremos demonstrar. Na segunda subseção, abordaremos a violência simbólica e a dominação masculina sobre as mulheres, recorrendo a uma sequência do filme em que se destaca a personagem de Selminha, filha de Cida, procurando observar como ela está enredada em relações que reforçam o sexismo e o racismo da sociedade brasileira.

3.3.1 Os nós de uma identidade

A questão racial, como estivemos discutindo ao longo desta dissertação, se dissemina pelos mais diversos âmbitos de nossa sociedade, mostrando-se como um elemento estruturante das relações estabelecidas em nosso país entre as pessoas negras e as pessoas brancas, aí incluída toda a variabilidade de tons de pele decorrentes da miscigenação. Diante disso, ser mulher e negra apresenta-se como um nó identitário, atravessado por preconceitos e

posturas de inferiorização de diversas ordens⁵³, criando estereótipos e mitos que acompanham essa mulher até a atualidade.

A mulher negra, no período escravista brasileiro, trabalhava forçada, sendo explorada e muitas vezes violentada em seu corpo e em sua mente. Após a abolição da escravatura, passou a desempenhar trabalhos braçais, insalubres e pesados, condição que se perpetua ainda hoje. Muitas vezes, essas especificidades da situação da mulher negra são desconsideradas quando se reflete sobre o papel da mulher na história, não só no Brasil, mas também em outros países marcados pela colonização e pelo escravismo. É a isso que se referem, por exemplo, as críticas ao modelo tradicional do feminismo (também chamado de feminismo liberal ou feminismo ocidental), ao qual se opõem os feminismos chamados “radicais” (Cf. FOUGEIROLLAS-SCHWEBEL, 2009, p. 144).

O feminismo “tradicional” sempre esteve preso aos padrões da cultura eurocêntrica, importando-se com questões identitárias originadas das mulheres brancas, de classe média ou alta, buscando universalizar e homogeneizar o “ser mulher” e nivelando todas as mulheres em uma mesma situação (Cf. CRENSHAW, 2012, p. 89). É principalmente a partir desse feminismo que se discute o papel da mulher moderna no Brasil, que, principalmente a partir dos anos 1930⁵⁴, sai do espaço privado, doméstico, para ganhar o espaço da rua, do mundo do trabalho, quando sua participação social a projeta para a esfera pública, assim como os homens⁵⁵.

Tal realidade, no entanto, parece distinta quando pensamos na mulher negra, como pontua a filósofa e ativista negra Sueli Carneiro:

Ao politizar as desigualdades de gênero, o feminismo transforma as mulheres em novos sujeitos políticos. Essa condição faz com esses sujeitos assumam, a partir do lugar em que estão inseridos, diversos olhares que desencadeiam processos particulares subjacentes na luta de cada grupo particular. Ou seja, grupos de mulheres indígenas e grupos de mulheres negras, por exemplo, possuem demandas específicas que, essencialmente,

⁵³Nesta dissertação, não nos deteremos sobre as “diversas ordens” que podem ser associadas para compor os “nós identitários” que conformam a temática. A título de exemplo, destacamos a questão da classe social, trabalhada por Heleieth Saffioti (2001) como o “nó da exclusão social”, e a questão da ordem religiosa, que tem grande destaque quando se reflete sobre a mulher islâmica. Esses “nós” são abordados, por diversos pesquisadores, sob o conceito de “interseccionalidade” (Cf. CRENSHAW, 2012; HIRATA, 2014).

⁵⁴A popularização do trabalho assalariado feminino no território brasileiro tem seu estopim na década de 1930, mesmo período em que as grandes indústrias se instauram no país, durante o governo de Getúlio Vargas, fazendo com que a mão-de-obra feminina fosse indispensável para suprir a demanda de empregos dessa nova fase. (Cf. CAMARGO, 2014, p. 17).

⁵⁵Vale destacar que, muito antes, a mulher branca de classes socialmente inferiores era levada a trabalhar como forma de sustento familiar: isso foi comum, por exemplo, na Era Vargas, quando ela era força de trabalho em tecelagens. No entanto, quando a comparamos com a mulher negra, conforme nosso objetivo neste momento, percebe-se uma distinção entre os trabalhos destinados a uma e a outra.

não podem ser tratadas, exclusivamente, sob a rubrica da questão de gênero se esta não levar em conta as especificidades que definem o ser mulher neste e naquele caso. (CARNEIRO, 2003, p. 119)

Afinal, a ocupação do espaço público e a inserção da mulher negra no mundo do trabalho, ou seja, sua permanência fora de casa, do ambiente privado associado ao feminino, é uma realidade muito anterior, uma vez que a mulher negra tem sido aquela que realiza os afazeres domésticos e cuida dos filhos de outras mulheres mesmo antes de estas precisarem se ausentar graças às suas novas jornadas de trabalho. Ela se torna o apoio, uma espécie de “ama” da modernidade, sendo domesticada e oprimida ao mesmo tempo em que é tida como “querida” por aqueles a quem serve e que acabam por reproduzir os estereótipos e a discriminação racial que perpassaram os séculos.

A mulher negra, desta forma, não possui um lugar social definido no que se entende tradicionalmente por “mulher”, pois é inferiorizada pelas próprias mulheres brancas, sendo vista por estas como um ser útil e servil, num contexto em que a reprodução dessa condição de submissão é altamente favorável. Além disso, como também é vítima da dominação masculina, a mulher negra sofre duplamente classificações e discriminações pejorativas e humilhantes, que lhe culpam por seu lugar de desempregada ou subempregada, por sua pobreza, por uma suposta falta de habilidades que decorre da ausência de formação para um trabalho mais bem remunerado, associando-a seja aos trabalhos domésticos, seja à prestação de serviços sexuais.

Nessa perspectiva, há uma descrença das mulheres negras na luta política dos movimentos feministas tradicionais, que visam políticas e ações voltadas para os interesses das mulheres brancas, nos quais as peculiaridades e demandas das mulheres negras não entram em discussão, visto que emergem de posições sociais diferenciadas e despertam questionamentos a respeito do grande nó identitário da mulher negra: aquele no qual se vinculam gênero, raça e classe social. Em uma sociedade patriarcal e racista, que insiste tanto em negar a importância da participação igualitária da mulher na sociedade, reproduzindo um poder simbólico e uma violência simbólica contra a mulher, quanto em negar seu racismo sob a ideia da democracia racial, a mulher negra precisa confrontar essas diferentes formas de dominação que a atingem simultaneamente, sendo excluída, discriminada e oprimida tanto pelas questões de gênero quanto pelas questões raciais:

Quando as políticas identitárias nos falham como costumam fazê-lo, especialmente quando se referem aos problemas das pessoas de cor⁵⁶, não é principalmente porque essas políticas tomam como naturais certas categorias que se constroem socialmente, senão porque o conteúdo descritivo de tais categorias e as narrativas em que se baseiam privilegiam algumas experiências e excluem outras. (CRENSHAW, 2012, p. 118-119, tradução nossa)⁵⁷.

A mulher negra, desde a colonização, ocupa assim um lugar desprestigiado no mundo do trabalho, mesmo em relação à mulher branca: ela é sempre relacionada ao trabalho servil e subalterno, e para se opor a isso e evitar toda a violência, dominação e invisibilidade que a marcam, precisa traçar uma trajetória de muita luta. É o que afirma Heleieth Saffioti:

[...] a supremacia masculina perpassa todas as classes sociais, estando também presente no campo da discriminação racial. Ainda que a supremacia dos brancos e ricos torne mais complexa a percepção da dominação das mulheres pelos homens, não se pode negar que a última colocada na “ordem das bicadas” é uma mulher. Na sociedade brasileira, esta última posição é ocupada por mulheres negras e pobres. (SAFFIOTI, 1987, p. 16).

Nesta perspectiva, a mulher negra continua associada a funções que ela desempenhava na sociedade após a abolição, sendo mais vulnerável à dominação masculina e à violência simbólica, o que dificulta o rompimento com estereótipos e ainda a leva a lutar para ter acesso a ocupações subalternas tidas como femininas, mas prioritariamente brancas. Além de se submeter a duas jornadas de trabalho, como dona de casa e trabalhadora assalariada, sendo objeto de exploração do homem na família e no mercado de trabalho (tal qual grande parte das mulheres de nossa sociedade), a mulher negra enfrenta ainda uma representação social delimitada pela margem da exclusão e pelo silenciamento relativos à cor de sua pele.

A mulher negra, nesse lugar paradoxal que ocupa, é muitas vezes encarada como um ser genérico, sem discurso e sem lugar, pois ainda predomina no Brasil a visão do feminismo tradicional, ainda que o chamado “feminismo negro” esteja crescendo e pautando novas

⁵⁶Com relação ao uso da expressão “mulheres de cor”, assim afirma a pesquisadora María Lugones: “Mulheres de cor é uma frase que foi adotada pelas mulheres subalternas, vítimas de dominações múltiplas nos Estados Unidos. ‘Mulher de cor’ não aponta a uma identidade que separa, e sim a uma coalizão orgânica entre mulheres indígenas, mestiças, mulatas, negras: cherokees, portorriquenhas, sioux, *chicanas*, mexicanas, interioranas, enfim, toda a complexa trama das vítimas da colonialidade do gênero. Mas atuando não como vítimas, e sim como protagonistas de um feminismo descolonial” (LUGONES, 2008, p. 75, tradução nossa).

⁵⁷No original: “Cuando las políticas identitarias nos fallan como suelen hacerlo, especialmente cuando se refiere a los problemas de las personas de color, no es principalmente porque esas políticas tomen como naturales ciertas categorías que se construyen socialmente, sino porque el contenido descriptivo de tales categorías y las narrativas en las que se basan privilegian algunas experiencias y excluyen otras”.

questões a essa luta⁵⁸. Os processos de resistência são lentos, tradicionalmente isolados, dificultando assim a reconstrução social e identitária da mulher negra.

Diante desse contexto, um aspecto no qual a violência simbólica contra a mulher negra se evidencia diz respeito aos estereótipos associados à sua sexualidade: como se sabe, a mulher negra enfrenta a representação simbólica vinculada ao seu corpo, tanto no universo masculino quanto no feminino, desde a escravidão. Num período em que o abuso sexual foi perpetrado pelo senhor da casa grande e por outros homens brancos em situação de poder, a mulher negra passou a ser vista no imaginário coletivo como objeto sexual, tendo seu desempenho sexual associado à ideia de luxúria e pecado, acarretando-lhe os estereótipos de imoral, promíscua e excessivamente sexualizada:

A noção de corpo e suas significações se tornam ainda mais complexas quando nos voltamos para o corpo negro tido como feminino, pois ele se configura culturalmente não só como submisso, mas também como erótico e, muitas vezes, como exótico. O que provoca leituras que articulam gênero e raça na perpetuação da polarização entre a mulher negra, como “destinada” à servidão sexual ao seu senhor, ao prazer do outro, a amaciar a cultura europeia (como se percebe com as amas de leite, mãe preta, e babás escravas), e ao pecado; já a mulher branca se “destina” a ser esposa e é tida como imaculada. A mulher negra no Brasil tem sua identidade social construída por um imaginário que a marginaliza a partir de discursos dominantes e europeus de estética e comportamento, no qual a negra se encontra no extremo do desvio. (ALMEIDA; SANTOS, 2016, p. 7-8, grifos dos autores).

Tal atribuição não pode ser desvinculada da colonização, pois nesse período os portugueses abusavam das negras e suas esposas se viam obrigadas a aceitar tais relações, confirmando assim a supremacia social masculina. Neste sentido, Souza, Baldwin e Rosa destacam:

Eles [os colonizadores] mantiveram relações sexuais, primeiro com mulheres indígenas e, depois, com escravas africanas, produzindo uma elevada miscigenação. A escassez de mulheres portuguesas conferiu aos homens a licenciosidade sexual, aumentada pelo fato de que os colonizadores portugueses não estavam sujeitos nem ao fervor católico dos espanhóis, nem à inibição pudica dos protestantes ingleses. (SOUZA; BALDWIN; ROSA, 2000, p. 485).

⁵⁸É o que se percebe, por exemplo, no artigo de Sueli Carneiro, “Mulheres em movimento” (CARNEIRO, 2003), o qual trata do “enegrecimento do feminismo”, e também naquele de uma das pioneiras dessa discussão no país, Lélia González, “A mulher negra na sociedade brasileira” (GONZÁLEZ, 1982). Poderíamos acrescentar a isso a recente tradução de um clássico do assunto, *Mulheres, raça e classe*, de Angela Davis (2016).

No contexto colonizador e escravocrata, a mulher escravizada não era dona de seu corpo: o homem branco controlava e tinha autoridade absoluta sobre as mulheres negras. O mulato existe como prova da barbárie cometida com as negras na senzala: os brancos cobiçavam o corpo e a espontaneidade do negro, muitas vezes advindos de sistemas sociais em que a sexualidade tinha outras conotações, e abusavam sexualmente das mulheres da senzala, violentando seu corpo e retirando o direito de controle destas sobre o que elas ainda podiam dizer que lhes pertencia— o desejo e a sexualidade. (Cf. FREYRE, 2004, p. 368). Muitas vezes, as negras violentadas sexualmente buscavam sentido e utilidade para o abuso sexual sofrido: cedendo ao capricho dos senhores brancos conseguiam ter mais qualidade de trabalho, estar perto dos filhos, trabalhar na casa grande e receber menos castigos públicos. Além disso, cientes dessa situação, podiam tomar seus corpos como instrumentos de resistência, e, por meio deles, garantiam sua sobrevivência e uma certa ascensão social. (Cf. FREYRE, 2004, p. 435).

O que na época aparecia como uma saída estratégica para a violência, no entanto, atravessou os séculos e, ainda hoje, essa imagem permeia as relações sexuais da mulher negra, muitas vezes vista como um bem de troca, sendo desvalorizada como aquela que serve apenas para a cama, sem identidade, valor ou humanidade. Heleieth Saffioti propõe uma reflexão a respeito do mito da mulher negra sensual, construído e reproduzido pelo dominador e aproveitado pelo dominante:

[...] cabe salientar que o homem branco construiu o mito da negra e mulata sensual. Embora nenhuma pesquisa haja demonstrado que a negra ou a mulata seja mais sensual do que a branca, é assim que a mulher de sangue negro é socialmente considerada. Interessa ao homem branco alimentar este mito, pois, por tradição, está habituado a “usar sexualmente” negras e mulatas. [...] Evidentemente, a relação dominação-exploração aqui pode deixar de ser um fenômeno de mão única para se transformar em fenômeno de mão dupla. Muitas mulatas, em virtude de suas características físicas, podem ganhar melhores salários e desfrutar de mais alta posição social, trabalhando em shows do que empregando como secretárias, vendedoras de balcão, babás. Ora, já que o homem branco “precisa” do mito da mulata sensual, por que não faturar mais, dançando com pouca roupa, mostrando as curvas, obrigando o dominador a olhar de baixo para cima? (SAFFIOTI, 1987, p. 53, grifos da autora).

O que observamos, diante disso, é que a construção da identidade da mulher negra é marcada por um sistema colonial e escravocrata, baseado na lógica de trocas do mercado, possibilitando o desenvolvimento de uma série de estereótipos e, ao mesmo tempo, a resignificação destes para a obtenção de algum benefício social ou financeiro. Em um

movimento cíclico, a mulher negra sempre está associada aos subempregos, à clandestinidade ou à promiscuidade, como se estes atributos fossem condições preestabelecidas para sua representação social.

A mulher negra é criada, assim, com uma imagem falsa de si mesma, com uma identidade forjada em signos e figuras distantes de sua origem genética, de sua raça e de suas crenças, numa sociedade patriarcal e racista que dita as regras preconceituosas de um homem branco dominador que busca perpetuar os lugares bem determinados que atribui, historicamente, à mulher negra: na “casa de família” (como ama-de-leite, mucama e, mais recentemente, doméstica) ou na passarela do samba (como objeto de desejo sexual e símbolo maior da miscigenação, a “mulata”).⁵⁹ Na perpétua erotização e estereotipação da mulher negra, ela se encontra na posição mais baixa da pirâmide social, constantemente sendo tomada como objeto sexualizado.

Na sequência a cuja análise nos dedicaremos nesta seção, buscaremos identificar como se dá a constituição das protagonistas Cida e Ju, de modo a compreendermos melhor a formação do feminino, a violência simbólica sofrida pelas personagens e as consequências na formação das identidades negras em *Filhas do Vento*. As características psicológicas, culturais e políticas de ambas marcam o papel da mulher e duas concepções de identidade, que definem a visão da negritude no universo do filme.

A primeira concepção, a de Cida, baseada nas transformações culturais, na aceitação da negritude e no resgate da representatividade e participação social da mulher e do negro. Segundo Hall, esta identidade é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13). Assim, Cida busca novas identificações, desconstruindo ideias naturalizadas sobre o papel do negro e da mulher, ao mesmo tempo que se forma historicamente de forma variável e problemática.

Ju, ao contrário, se identifica com o pai, centrada no individualismo e na razão, como afirma Hall:

⁵⁹Lélia González, em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, discute as figuras da mucama, da mãe preta e da mulata associadas à mulher negra: o engendramento das atribuições “mulata” e “doméstica” teria ocorrido como derivação da mucama, denominação usual no período escravista, originada “do quimbundo mu'kama 'amásia escrava”. No contexto brasileiro, foi oficialmente redefinida, passando a ser conceituada, no dicionário, por “escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que por vezes era ama-de-leite”. (GONZÁLEZ, 1983, p. 229). Ao buscar a origem etimológica da palavra, Lélia González procura desmistificar o que a história oficial buscou invisibilizar, ou seja, a mulher negra tanto como doméstica como símbolo sexual é vista como mercadoria barata, fruto da exploração e dominação de gênero e raça. (Cf. GONZÁLEZ, 1983, p. 229).

[...] baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. (HALL, 2006, p. 10-11).

Nesta perspectiva, a identidade de Ju, como a de seu pai, se compõe, em “conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura” (HALL, 2006, p. 12), que muitas vezes se constituem de tradições que supervalorizam esteréotipos e preconceitos que inferiorizam o negro e a mulher, se acomodando em um universo repleto de limitações, violência simbólica e racismo. Além disso, ocorrem no próprio processo de identificação contradições e lacunas que permitem aos próprios identificadores, ainda que de forma velada, romper com algumas regras, como no caso de Ju.

Diante disso, a simbologia do vento que leva para longe é retratada na vida das personagens Cida e Dorinha, enquanto o ideal de família e união representados pela terra estão presentes na vida de Ju e Selma, ainda que de formas transgressoras aos próprios ideais platônicos.

A cena que analisaremos é iniciada a partir de um *flashback* de Marquinhos, um jovem que, ao conversar com Zé das Bicicletas, recorda-se de um lugar paradisíaco, no qual há um rio, cercado de matas, em que a filha caçula de Zé, nada em trajes íntimos enquanto conversa com a irmã Cida, que está lendo um livro sentada na margem do rio.

A ambientação da cena é fundamental à construção e caracterização psicológica das personagens, com destaque para os elementos da natureza, a água e a terra, as quais se agregam ao vento presente no título da obra, *Filhas do vento*, e que aparece simbolicamente durante todo o filme: como explicado em outra cena pelo pai das personagens, o vento é o responsável por levar as mulheres que buscam uma vida além da oferecida no interior para longe, em busca da realização de seus sonhos, conforme mencionamos anteriormente. Esse simbolismo pode ser analisado a partir de diversas perspectivas, como a que encontramos no *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*, no qual a água é assim definida:

Ontologicamente a água em sua essência é *pura*. Simboliza a vida e a morte. Traz repouso e bem-estar ao sonhador de uma água *tranquila*. O ser humano, como as águas do rio, morre a cada instante. A *transitoriedade* da água é a mesma da entediante *cotidianidade* em que se vive. (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 13, grifos nossos).

A personagem Ju está intimamente relacionada à água, permanecendo no rio ao longo de praticamente toda a sequência. Já no início da cena ela emerge das águas do rio, como oxum⁶⁰ encantadora, linda e sensual. Os trajes íntimos em que se encontra potencializam essas características, as quais, para uma adolescente interiorana, apegada às ideias patriarcais do pai, nos parece contraditório. O diretor brinca com esses símbolos: não há, aqui, ênfase na ideia de “pureza”, se a contrapusermos à sensualidade da jovem. Ju revela o estereótipo da mulher negra sensual, fazendo uma remissão ao passado escravista, à mulher negra que servia para o sexo e remetendo, também, a questões contemporâneas como a prostituição e o tráfico sexual, no qual há grande valorização do corpo negro feminino. No entanto, se pensarmos em certa ingenuidade de sua parte e, ainda, no modo como acredita plenamente em seu pai, essa pureza pode ser remetida a aspectos de suas atitudes que não dizem respeito apenas ao modo como lida com seu corpo e com sua sexualidade, mas também ao modo como identifica e enfrenta a dominação masculina e a violência simbólica, como observa Bourdieu:

Assim, o ponto de honra, essa forma peculiar de sentido do jogo que se adquire pela submissão prolongada às regularidades e às regras da economia de bens simbólicos, é o princípio do sistema de estratégias de reprodução pelas quais os homens, detentores do monopólio dos instrumentos de produção e de reprodução do capital simbólico, visam a assegurar a conservação ou o aumento deste capital: estratégias de fecundidade, estratégias matrimoniais, estratégias econômicas, estratégias de sucessão, todas elas orientadas no sentido de transmissão dos poderes e dos privilégios herdados. (BOURDIEU, 2007a, p. 62).

Nessa perspectiva, Ju faz parte de um ciclo de violência simbólica em que a mulher, especialmente a negra, sofre opressões de forma normal e regularizada, sendo considerada como inferior e submissa aos homens que, de acordo com seus papéis sociais (pai, marido, patrão, etc...), exercem estratégias de controle do corpo e da mente culturalmente naturalizadas, de forma que a própria mulher passa a perpetuar a dominação masculina.

⁶⁰ Oxum é um dos Orixás que representam a religiosidade de matrizes africanas. Seu elemento representativo é a água doce (rios, cachoeiras, lagoas), é considerada a deusa mais bela e sensual do Candomblé. (Cf. RODNEY, 2017, sp.).

Figura 17 - Surgimento de Ju



Legenda: Ju emerge das águas do rio como Oxum, esbanjando sensualidade e graça. Nos quatro fotogramas é possível perceber, pela naturalidade e pelo prazer na realização do banho, o senso de pertencimento da personagem ao lugar em que vive.

Fonte: FILHAS..., 2005.

Ao contrário do que esta cena pode levar o espectador a pensar, Ju será a filha que ficará ao lado do pai, defendendo as ideias que este tem da constituição familiar, ou seja, será ela a filha obediente, ou melhor, a filha submissa que incorpora valores e regras sociais culturalmente naturalizadas e identificadas ao lugar em que vive. Tomando um dos significados aplicados por Alvarez Ferreira à água, o da transitoriedade, chegamos a uma construção paradoxal: se a água não é fixa, parada, estacionada, Ju é a personagem construída sobre a ideia da fixação no lugar em que se vive, aquela que não abandonará a família por qualquer sonho. Mas, também aqui, podemos pensar num outro sentido, que levaria à identificação de Ju com a água no que ela diz de cotidianidade: apesar de parecer contraditório, o constante movimento da água remete a um ciclo de repetição, de continuidade. Nesse sentido, a personagem é aquela que não busca mudanças, que vive na comodidade e se apega às ideias do pai sem questionamento, perpetuando assim o domínio masculino e por consequência toda a inferiorização e violência sobre a mulher.

A terra, por outro lado, está relacionada à personagem Cida, a filha mais velha que, ao contrário de Ju, é recatada, estudiosa, sonhadora, valoriza a cultura e a Literatura como fuga da vida monótona e interiorana, além de auxiliá-la na compreensão de si mesma, dos problemas familiares, como o abandono da mãe e o relacionamento conflituoso e tenso com o pai.

Figura 18 – A oposição entre a terra e a água



Legenda: A contraposição entre as irmãs é reforçada pela sua localização espacial ao longo de toda a sequência, com Ju ocupando o rio e Cida as margens terrestres.

Fonte: FILHAS..., 2005.

A terra, também segundo o *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*, é assim definida:

Num sentido geral, a terra é o *receptáculo* de tudo o que existe. É *negra e sombria*, elemento do *embaixo* e do *peso*. Simboliza a *mãe* por sempre acolher seus filhos, seus frutos. Nas destilações alquímicas, a terra, embora considerada uma *matéria impura*, é necessária para se atingir a pureza que se alteia no espaço aéreo. (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 195, grifos nossos).

Ao relacionarmos Cida ao símbolo terra, podemos observar mais uma provocação do diretor por meio do rompimento dos estereótipos aos quais ele recorre na composição da cena e das personagens. Cida, apesar de ser a filha indesejada pelo pai, possui (quase) todas as características de uma filha ideal para os padrões de uma sociedade patriarcal, em que o desejo do homem é a dominação e exploração da mulher, limitando-a ao espaço privado e inferiorizando suas ideologias e ações, naturalizando uma cultura em que a mulher deva ser recatada, obediente e responsável pela casa e pela honra da família. Como arremata Bourdieu:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às

expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. (BOURDIEU, 2007a, p. 52).

Contudo, Cida se iguala à terra na impureza quando assume o desejo de ser artista, atividade que socialmente sofria, nos anos 1960 (e em alguma medida ainda hoje), uma visão preconceituosa por ser considerada uma profissão com valores menos conservadores do que os pregados por uma sociedade moralista. Com isso, o diretor coloca em xeque o estereótipo da artista como “vagabunda” – o próprio Zé das Bicicletas diz, em uma passagem do filme, que ser artista é ser uma “mulher da vida” – e propõe uma reflexão sobre o valor e as exigências da profissão.

Essas contradições se reforçam quando se percebe que a personagem que está relacionada à terra, ou seja, ao espaço fixo, à permanência, não é a que quer constituir família e se fixar no lugar em que nasceu, mas a sonhadora, que anseia sair da realidade em que se encontra para a realização de um sonho que, segundo o pai, é impossível – afinal, como ele afirma, “já viu negro virar artista?”. Essa frase traz à tona a temática central do filme, a questão do racismo, aqui claramente percebido, pois a raça é vista, até mesmo pelo próprio pai da personagem, como impedimento para que ela se realize profissionalmente. Nesse sentido, podemos associar a personagem e seu desejo de ser artista à ideia da terra como “negra e sombria”, impura.

A cena inicial, como mencionamos, acontece em um rio, e a câmera em plano aberto demonstra a beleza natural que compõe o espaço. Ju surge no centro do plano e emerge do fundo do rio, com trajes íntimos, de uma forma muito natural e sensual, como se estivesse brincando. A espontaneidade da personagem é encantadora e elucida questões sobre o olhar da sociedade em relação à mulher negra, pois o diretor, nesta cena, explora um estereótipo social muito presente ainda nos dias de hoje: o da mulher negra sensual e libidinal, que gosta de provocar os homens pela cor de sua pele e pela vivacidade de sua raça. Isto na personagem é potencializado pelo seu jeito livre de mexer os cabelos e pelo sorriso farto, assim como também pelos trajes íntimos utilizados no decorrer de toda a sequência analisada. O espaço também contribui para esta interpretação, pois nos remete ao passado das fazendas de Minas Gerais, em que as negras escravizadas tomavam banhos nuas nos rios, numa junção da sensualidade feminina com o cenário paradisíaco da natureza, como se uma fosse extensão da outra.

Outro recurso utilizado na cena para intensificar a sensualidade de Ju, comparando-a com um Oxum, é a música, uma homenagem a Iemanjá, que na cultura afro-brasileira

simboliza a rainha do mar. A própria personagem, ao andar na água, faz movimentos parecidos aos de uma dança afro, como demonstra a Figura 19 a seguir.

Figura 19 – Ju: dança e sensualidade



Legenda: Ju, centralizada no plano, transmite a ideia de uma personagem egocêntrica e espontânea, e ao brincar e dançar com a água do rio revela seu desprendimento em relação a pudores.

Fonte: FILHAS..., 2005.

A primeira impressão que a cena causa ao espectador é que Ju é a “filha problema” da família, já que sua naturalidade diante da irmã, mesmo estando seminua em um espaço aberto, é impactante, pois não há constrangimentos ou pudores. Tais atitudes revelam uma menina-mulher com uma autoimagem positiva, segura em relação ao seu próprio corpo e consciente de seus desejos físicos e emocionais, rompendo com as ideias conservadoras interioranas, principalmente da época em que se passa a cena, os anos 1960. É só depois desse primeiro contato com Ju que passamos a ver Cida em cena:

Figura 20 – A oposição das irmãs



Legenda: Cida aparece pela primeira vez na sequência, Ju a convida para um banho no rio.

Fonte: FILHAS..., 2005.

A composição da cena, a partir daí, já não tem mais Ju como objeto principal: a personagem é descentralizada do plano e o diretor recorre a um enquadramento clássico, que observa a chamada “regra dos três terços”⁶¹, permitindo evidenciar as duas personagens. Além disso, o movimento da câmera, em um *travelling* frontal, dá ao espectador a visão de Cida de costas, no primeiro plano, e ao fundo se vê Ju dentro do rio. O enquadramento e o movimento da câmera nos permitem perceber as relações de oposição subentendidas entre as irmãs, reforçadas pelo contraste entre a terra e a água. Chama a atenção também o fato de, em sua primeira aparição, Cida estar de costas para a tela, enquanto Ju procura se evidenciar e parece se exhibir para o espectador. Essas atitudes reforçam a composição psicológica das personagens, levando-nos a perceber Ju como a irmã que gosta de ser notada, que é atraente e sedutora, enquanto Cida, com uma roupa e um cabelo bem comportados, resistindo às chamadas da irmã para que entre no rio, ressalta a imagem de recatamento que a ela se associa num primeiro momento.

Nesse trecho da cena, Ju brinca de jogar pedrinhas na irmã que está sentada à margem. Ela, de dentro da água, ri, e Cida lhe responde: “Tem graça nenhuma não, Ju!”. Mas Ju continua provocando a irmã, lançando as pedrinhas e dando gargalhadas. O posicionamento da câmera sugere ao espectador olhar, junto com ela, as brincadeiras de Ju, enquanto Cida permanece sem face. É só então que aparece, pela primeira vez, o rosto de Cida: a câmera focaliza-a, revelando sua fisionomia mais séria e percebemos, pela primeira vez, que ela tem um livro nas mãos. Confirmamos, assim, por sua postura e, pelo figurino, a oposição que se procura criar entre as irmãs, reforçando uma perspectiva de sensualidade para Ju e uma de intelectualidade para Cida.

Figura 21 – A revelação da face de Cida



Legenda: Pela primeira vez na sequência o rosto de Cida é revelado ao espectador.
Fonte: FILHAS..., 2005.

⁶¹A regra dos três terços é uma regra clássica derivada da pintura: nela, o sujeito fica situado ao longo dos eixos que dividem o quadro em três partes, na horizontal, na vertical ou em ambas. (Cf. JULLIER; MARIE, 2012, p. 25).

A sequência da cena nos mostra Cida, que continua a reclamar das brincadeiras de Ju, e diz: “Vai debochar da mãe, trem”. É assim que surge outra personagem que ajuda na construção das protagonistas, funcionando como ocasião para que sejam apresentadas novas características do comportamento psicológico das irmãs. A mãe, apesar de ausente, e sendo mencionada apenas em alguns momentos nas conversas entre as irmãs ou entre estas e o pai, paira sobre todo o filme, com uma carga bastante negativa, a da mulher que abandonou o lar em busca de seus sonhos largando para trás as duas filhas. Tal negatividade não é vista por Cida, que compreende o fato da mãe ter ido embora em busca de seu sonho, apesar de ser discriminada e romper com a ordem tida como natural em nossa sociedade ocidental, qual seja, a mulher ser mãe esubmissa ao homem, como a jornalista feminista Carmem da Silva afirmava com relação às mulheres da época retratada primeira fase do filme, a década de 1960:

As mulheres não eram donas da sua vida, não tinham objetivos e projetos pessoais, limitando-se a secundar os objetivos e projetos de seus homens; não possuíam uma tarefa ou um ideal próprio, algo que entusiasmasse e lhes permitisse expandir-se e transcender a miudeza do ramerrão cotidiano. Não eram donas do dinheiro, dependendo para subsistência do papai ou marido – e mesmo as que ganhavam um salário sentiam-se obrigadas a prestar contas ao chefe da família, o cabeça do casal que decidia seu uso. Não detinham a menor parcela de poder. [...] Não eram donas de seu corpo e de sua sexualidade. [...] Não eram donas sequer de seus sonhos e expectativas: já nasciam com uma existência traçada, com um papel prefixado a desempenhar, com a lista de “aspirações” previamente confeccionada: tinham que querer isso ou aquilo, cultivar tal ou qual vocação – o casamento, o lar, a maternidade, a domesticidade – sob pena de serem rotuladas de anormais, estranhas, neuróticas. (SILVA apud CIVITA, 1994, p. 73-74).

Diante disso, podemos perceber claramente a oposição existente dentro da família, uma filha sonhadora edita como “filha do vento” tal qual a mãe, que se perdeu no mundo, cega por aspirações inconcebíveis, segundo Zé das Bicicletas. E a outra, a filha desejável e sem perspectivas como o pai, com papel já fixado para desempenhar: ser mãe e cuidar da família, sem grandes perspectivas ou representatividade social.

Na continuação da sequência, Ju revela seu sentimento de abandono e toda a sua mágoa em relação a mãe, quando responde para a irmã: “Se tivesse uma seria capaz”. Nesse momento, a câmera a focaliza de cabeça baixa, catando pedrinhas que deposita em uma pedra maior dentro do rio. Sua risada some e, por um instante, sentimos o abalo daquela resposta. Cida, focalizada pela câmera, olha espantada para a irmã e retruca: “Olha o respeito, menina”.

Neste momento, a música de fundo se intensifica e logo em seguida é retirada, marcando o início de uma conversa tensa entre as duas personagens.

Figura 22 – A conversa



Legenda: Ju e Cida conversam sobre o abandono da mãe e a intolerância do pai.
Fonte: FILHAS..., 2005.

Nesse momento, temos uma vez mais a oposição entre as irmãs mostrada visualmente pela composição da cena: um plano de meio conjunto⁶² em que se vê Ju em primeiro plano, agora de perfil, e ao fundo Cida, sentada sobre a pedra, praticamente de frente para a câmera. As pernas semiabertas, a mão displicentemente pousada sobre o rosto dão, simultaneamente, uma sensação de inocência e de sensualidade, aspecto que até então não se notava. Ju persiste no assunto e pergunta para a irmã: “Você lembra dela, Cida?”, e continua: “Pra mim ela não faz falta, não! Pra mim ela só é aquele retratinho desbotado.” Ju diz tudo isso com uma feição mais séria, catando pedrinhas de cabeça baixa, demonstrando fragilidade em relação ao assunto. Cida, então, interrompe a fala da irmã e diz: “Aquele que o pai rasgou”. Há então uma pausa, e a câmera focaliza Cida, revelando através da mão no rosto e do olhar paralisado no espaço seu descontentamento e sofrimento com relação ao modo pelo qual a irmã fala sobre a mãe – o qual sabemos ser uma reprodução da posição do pai sobre o assunto. Cida continua: “Inteirinho.” E abaixa a cabeça. Mas Ju continua: “Não tenho mais lembrança dela

⁶²Plano de meio conjunto: “Alguns o definem quantificando a distância da figura humana filmada entre mais ou menos trinta metros e a figura inteira; outros, como um enquadramento que dá destaque à figura humana, sem isolá-la do ambiente”. (COSTA, 2012, p. 180).

não! Ou não quero ter!” Neste momento, há uma exposição clara de seu sentimento com relação à mãe, identificado por sua postura: ela está remexendo os ombros, fazendo bico e abaixando a cabeça, enquanto lança com força as pedrinhas sobre a água. A dor e o ressentimento de ter sido abandonada pela mãe ficam evidentes.

Mas Cida continua na defesa da mãe: “Não fala do que não sabe não, Ju!”, ao que a irmã caçula rebate instantaneamente: “E você sabe mais do que eu por acaso?”. A câmera focaliza então Ju mergulhando a cabeça na água novamente, como se a fugir daquela discussão, ao longo da qual se optou pela montagem alternada, recorrendo à oposição campo/contracampo, que tanto proporciona ao espectador a visualização dos gestos e olhares das irmãs, os quais nos falam muito sobre seus sentimentos e preferências, quanto contribui para reforçar a ideia de oposição e embate entre elas. É que se observa também pela continuação do diálogo, quando Cida afirma, fazendo uma expressão de repreensão: “Você sabe só o que o pai quer que você sabe”. A crítica de Cida à atitude do pai e o alerta à irmã parecem não atingi-la, já que Ju continua defendendo o pai, exaltando sua generosidade por ter criado as duas, evidenciando o caráter de submissão e a violência simbólica presente na relação familiar. Até que Cida tem uma reação surpreendente, pois se espelha em uma atitude do mesmo pai que rejeita, usando até mesmo suas palavras para calar a irmã: “Chega de falação, sai logo daí senão pega uma constipação”. A câmera dá um *close* em Cida que muda sua fisionomia, ficando carrancuda como o pai.

Figura 23 – A alternância da montagem



Legenda: A conversa entre as irmãs vai ficando cada vez mais tensa, até que Cida se irrita e reage como o pai.
Fonte: FILHAS..., 2005.

A conversa continua com Ju alfinetando a irmã: “Ela era parecida com você, não é, Cidinha? O pai não gosta nada desse jeito de mulher sonhadora.” Ju é extremamente irônica no olhar, nos gestos – ela está brincando na água, jogando as mãos de um lado para o outro –, nas expressões faciais. Mas Cida tem uma resposta que funciona quase como uma profecia, pois durante todo o filme *Zé das Bicicletas* vai evidenciar sua sina por meio de palavras e fisionomias: “Vai ver que é o destino do desinfeliz”. Ou seja, ele deverá ter sempre em sua

vida mulheres que o vento leva. E Cida ainda continua: “O pai está sempre de implicância, agora que virou mãe não sai mais do meu pé”. A resposta de Ju vem de suas atitudes: ela cospe a água do rio, ironizando a fala da irmã e reprovando a crítica feita ao pai.

Figura 24 – A resposta de Ju



Legenda: Ju ironiza a crítica da irmã e joga com a boca água em sua direção.
Fonte: FILHAS..., 2005.

A alternância de imagens continua e, mais uma vez, a oposição entre as irmãs é delineada, dessa vez pela demonstração das preferências familiares de cada uma delas: de Cida, pela mãe, pois elas não só se parecem como possuem o mesmo sonho, o que auxilia o processo de compreensão da filha em relação à fuga da mãe, incompreendida e criticada pelo pai; e de Ju, pelo pai, que as criou sozinho, abandonado por uma mulher sonhadora, e que por isso merece toda a credibilidade da filha, a quem trata de modo superprotetor, encobrindo tudo que Ju possa fazer de errado.

Mas, se podemos pensar que nesse momento os dois lados da história estão definidos, eles voltam a ser colocados em questão: novamente há uma troca de lados, e o espectador passa agora a acompanhar Cida provocando a irmã e falando sobre seus namoricos, dizendo que o pai deveria ter zelo com Ju, uma vez que ela já está “falada” na vila graças aos seus relacionamentos amorosos. Novamente o diretor coloca em xeque a construção dos estereótipos, pois Cida, que sonha com a liberdade de ser artista, critica a irmã por se comportar de uma forma mais ousada em seus relacionamentos. Nesse momento a câmera focaliza Ju que, de pé no rio, com toda naturalidade e sensualidade, ajeita sua calcinha e diz: “Deixa de prosa, Cida, eu só gosto da vida”. Há um corte e um *close* no rosto de Cida, que ironiza a fala da irmã com um sorriso discreto e um olhar dissimulado. Isso nos leva a identificar que as expectativas e as perspectivas das duas irmãs em relação à vida são bastante

diferentes: Ju pensa que viver é namorar, brincar no rio, viver a vida que conhece no universo em que está inserida, sem perspectivas de mudanças; Cida tem outras perspectivas, quer estudar, sair daquele lugar monótono em que as pessoas não sabem viver sem comentar a vida dos outros, como ela menciona em outras cenas do filme.

A sequência continua com Ju convidando a irmã para se banhar no rio, dizendo com ironia: “Um bocadinho de água não vai estragar sua pele de artista...”. Cida percebe a ironia e responde: “Desaforenta...”, dando continuidade à sua leitura, ao que Ju retruca: “Para de estudar, mulher de Deus! Quem lê igual a você ou fica esperto demais da conta ou cego que nem filho de rato”.⁶³ Cida chama a irmã de caipira, explicando que o livro não é de estudo, mas um romance: vemos, na capa, que se trata de “*O Morro dos Ventos Uivantes*”, detalhe que reforça a presença do vento e de toda sua simbologia⁶⁴. A cena continua com Cida falando para irmã que ela deveria ler mais: “Você deveria praticar, mal sabe escrever o nome direitinho”. Ju sai do rio com uma cara de quem não gostou do comentário e fala seu nome, fazendo um gesto de cumprimento a um nobre: “Maria da Ajuda, muito prazer”. E continua xingando, dizendo que os livros não servem para nada e que quem fica preso nos romances esquece-se de viver a vida.

Figura 25 - Beleza e cultura



Legenda: Cida chama a irmã de ignorante e aconselha leitura de romances.
Fonte: FILHAS..., 2005.

Essa cena revela diversas características das irmãs. O cuidado de Cida com a beleza indicado pela atenção a uma “pele de artista”, a inteligência e o prazer de ler, lembrando que o romance escolhido é um clássico da literatura inglesa, indicam sua valorização da cultura e da formação, além de uma visão romântica e sonhadora diante da vida. Cida tem a literatura como um prazer, que a possibilita ser uma mulher pensante, fora daquele mundo provinciano

⁶³ Como mencionamos anteriormente, esta frase é repetida em outro momento do filme, dita por Zé das Bicicletas para a neta Dorinha, filha de Ju, que também gosta de ler como Cida, o que nos leva a entender a frase de Ju como uma replicação das ideias do pai.

⁶⁴ Único romance escrito por Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes* foi publicado em 1847, e sua estrutura dramática é resultado do choque de vontades, oposições, paixão, turbulência e misticismo.

e monótono do interior, rompendo a fatal ordem do natural e normal, que coloca a mulher e o negro como inferiores e incapacitados para o conhecimento elaborado e para a apreciação intelectual e artística, pois, como Ju, a sociedade de forma geral julga que essas categorias são despreparadas para o conhecimento erudito e belo, e por isso esses se tornam desnecessários e “cegam”. Eles seriam, assim, ideologicamente obrigados a preferir a vida, ou melhor, a reproduzir o que sociedade selecionou para eles como vida, quer dizer, a comodidade de uma vida cheia de limitações, em que não se discute, mas apenas se vive um dia após o outro, naturalizando o preconceito racial e social.

Assim, Zé das Bicicletas e Ju não valorizam suas existências, configurando-se como reprodutores da violência e do poder simbólico enfrentados pelos negros e mulheres em nossa sociedade, como afirma Bourdieu:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos “sistemas simbólicos” [...] mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. (BOURDIEU, 2007b, p. 15, grifos do autor).

Nesta perspectiva, o discurso de Ju seria apoiado no do pai, que acredita na impossibilidade de um negro sair de seu lugar habitual para vencer barreiras e projetar seu lugar na sociedade como um ser ativo e protagonista, enquanto as atitudes de Cida, como o interesse pela leitura e pelo estudo, configurar-se-iam como instrumentos de conhecimento e (re) organização do mundo em sua volta, a partir do reconhecimento do lugar que ela ocupa no mundo, de modo que seja possível, a partir desse reconhecimento, construir estratégias para transformar sua história e representatividade social.

Figura 26 – Romances e paixões



Legenda: Ju fala de relacionamentos com a irmã e utiliza a linguagem corporal para provocá-la, apontando-se a contraposição entre o romantismo de uma e a sexualidade da outra.
 Fonte: FILHAS..., 2005.

Como Ju não gosta de ler, ela continua ironizando a irmã, recorrendo àquilo que parece ser seu maior interesse, a sexualidade: “Você já pensou em homem, Maria Aparecida?”. A irmã fica irritada e pergunta: “Você tá dando defeito, Ju, está vazando água da cabeça?”. Ju provoca a irmã novamente, dizendo que nunca a ouviu falar de um homem, nem mesmo dos atores de radionovela, que ela está sempre entretida nas palavras, nos romances, nas paixões dos outros. Cida responde com uma expressão de ironia, com um olhar e um sorriso dissimulado, dizendo: “O que você sabe de paixão, Ju? De homem não pergunto, está mais que falado lá na vila”. Ju, deitada na pedra e muito debochada, apertando o seio, olha para Cida e diz: “Vai me dizer que ocê não tem vontade de uns agarramento, de uns aperto assim bem dados? Seu tempo tá passando, hein”. A irmã, furiosa, responde: “Eu já vou secar as suas ideias, sua esperteza que já não é muita tá começando encurtar!”

Nesta cena, Ju revela-se um pouco mais agressiva em relação a Cida: seu falar é mais debochado, invadindo a intimidade da irmã. Além disso, o modo de olhar e a linguagem corporal deixam claro que ela se sente melhor que a irmã, fato que é reforçado pelo pai em várias outras cenas do filme. Parece-nos que nessas cenas fica muito nítida a visão de mundo de Ju: uma mulher submissa, preocupada com coisas sem grande relevância, como a idade para arrumar um namorado ou marido, que acredita que para se divertir é necessário estar na companhia de um homem. A maior ironia da cena, e que, a nosso ver, diz da problematização dos estereótipos proporcionada pelo filme, está ligada à concepção que o pai – e, podemos dizer também, boa parte dos espectadores – tem de suas filhas: os atributos que ele associa a Cida graças a seu desejo de ser artista são, na realidade, aqueles de Ju, colocando em questão a associação simbólica entre a água e a terra que discutimos anteriormente.

A sequência se encerra com a câmera nos revelando um terceiro olhar, uma espécie de *voyeur*, como fica claro no segundo fotograma da Figura 27, o qual convida a nós, espectadores, a ver a cena sob o olhar dele. Essa sensação é reforçada pelo movimento de câmera que se segue, que nos leva a acompanhar sua fuga após ser descoberto por Ju: o personagem – que ainda não está visível, mas que, associado ao início da cena e ao *flashback* que a motivou, sabemos ser Marquinho – sai correndo e a câmera balança como se estivéssemos correndo com ele. Essa inserção do olhar do *voyeur* nos leva também a nos questionarmos se algumas das cenas vistas anteriormente não representariam esse mesmo olhar da câmera.

É interessante observarmos as reações das irmãs nesse momento, que também trazem características que complexificam a construção das personagens, já que nos levam a pensar numa inversão entre suas atitudes. Ju, que parecia extremamente à vontade ao longo de toda a sequência, ao notar que pode estar sendo observada sai do rio apressada e assustada, e fala para a irmã: “Acho que não tamo sozinha não”. A irmã recatada não parece acreditar, e ironiza respondendo: “Depois sou que acredito em historinha de faz de conta”. Ju responde, já com os olhos arregalados e a fisionomia amedrontada: “Não tô de brincadeira não, sô”. É nesse momento que há um corte para esse terceiro elemento, intruso, que observava as irmãs: a câmera dá um *close* em pés que correm, subindo até mostrar o corpo do observador, que foge montado em uma bicicleta, sem identificá-lo. Cida ainda brinca com Ju, insinuando que, apesar de ser ela quem lê romances, quem sonha com o mundo de histórias é a irmã. Cida parece, com essa atitude, confiar nas pessoas da região, acreditando que naquele lugar todos se conhecem e respeitam, e ninguém seria capaz de fazer mal a elas.

Figura 27 - A descoberta



Legenda: Ju percebe que está sendo observada e sai do rio com medo. O observador foge.
 Fonte: FILHAS..., 2005

O que nos surpreende nas personagens é como podem ter opiniões tão discrepantes, mesmo estando submissas às mesmas realidades locais, ao contexto interiorano e preconceituoso em que vivem. Cida, apesar de buscar uma vida diferente – ela é a filha ousada, que sonha em romper barreiras e ser uma mulher realizada, longe da intolerância do pai, a quem questiona –, ainda está presa aos preconceitos da vila, o que se evidencia, por exemplo, quando ela diz que a irmã é mal falada por conhecer homens, explicitamente criticando o comportamento de Ju. Esta, por sua vez, está presa nas amarras do pai, reproduzindo seu discurso machista e patriarcal, o que se percebe em vários momentos ao longo do filme, como quando ela fala que a idade da irmã está passando, como se a mulher tivesse uma data de validade ou um prazo no qual pudesse realizar determinadas atividades. Mas Ju, ao mesmo tempo, rompe valores e costumes em relação a sua sexualidade, mesmo que construa a imagem da filha “boazinha” ao mentir e enganar o pai. Diante disso, percebemos como a mudança de *habitus* dominado é algo complexo e não depende somente da consciência libertadora, como observa Bourdieu:

Se é totalmente ilusório crer que a violência simbólica pode ser vencida apenas com as armas da consciência e da vontade, é porque os efeitos e as condições de sua eficácia estão duradouramente inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações). É o que se vê, sobretudo, no caso das relações concebidas segundo este modelo, no qual essas tendências permanentes do corpo socializado se expressam e se

vivenciam dentro da lógica do sentimento (amor filial, fraterno, etc.), ou do dever; [...] (BOURDIEU, 2007a, p. 51).

Assim as personagens são vítimas de violência simbólica constante, ainda que em níveis diferentes de consciência, mas diretamente implicada ao pai e à sociedade local, de modo que suas atitudes e escolhas perante a própria vida e a da que se lhe opõe revelam laços familiares e concepções de gênero e raça com disposições permanentes em uma relação social somatizada e incorporada, que determinam suas ações, e conseqüentemente, determinam suas identidades. (Cf. BOURDIEU, 2007a, p. 51). Ou seja, as personagens se constituem em um jogo de oposições e provocações, em que a todo o tempo os estereótipos são apresentados e logo depois questionados, nos oportunizando reflexões significativas sobre identidade, raça e gênero no universo de *Filhas do Vento*.

3.3.2 Dominação masculina como violência simbólica

A sociedade contemporânea, apesar da fusão entre diferentes culturas e tradições, e de uma perspectiva de identidade que conteste às velhas e ultrapassadas, ainda sustenta uma ordem estabelecida por meio de relações hierárquicas, injustiças, direitos, privilégios, discriminações, dominação tomadas como atitudes naturalizadas e aceitáveis, com exceção de alguns poucos momentos históricos de resistências a esse sistema. É nesse contexto que se enquadra a dominação masculina, como afirma Pierre Bourdieu:

[...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado [...] (BOURDIEU, 2007a, p. 7-8).

Torna-se nítido, pelas reflexões de Bourdieu, que a questão da dominação masculina é um processo histórico que tem por consequência a reprodução de desigualdades sociais, em que o masculino supera sempre o feminino, não por questões meramente biológicas ou de diferenças entre o universo masculino e feminino, mas por um caráter arbitrário, injusto e aleatório que induz à naturalização da ordem social em que a dominação entre os sexos estabelece e subjuga a condição social feminina. A relação entre dominador e dominado é

cega, violenta simbolicamente, pois é incorporada e naturalizada socialmente: as avaliações e classificações do dominador são evidentes e pontuais, pautadas no seu ser social e na representação social da realidade que divide e opõe o masculino e o feminino, funcionando como sistema determinante das relações de poder sociais e sexuais, em um jogo em que as diferenças se colocam como harmônicas e correspondem às aparências, aos ciclos biológicos e às relações de sentidos universais, possibilitando ao dominador uma superioridade absoluta, injustificável e tida como legítima. Segundo Bourdieu, a estrutura social confirma a dominação masculina:

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar da assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (BOURDIEU, 2007a, p. 18).

Nesta perspectiva, o homem detém um lugar público, cultural e social superior, atuando como detentor da força e da palavra, dominando o universo do trabalho e da política. A mulher, por sua vez, se torna a parte sensível, resguardada à esfera privada e limitada, de forma arbitrária, à condição de dominação, respaldada na ideia naturalizada de que as diferenças biológicas (ou seja, as diferenças entre os sexos e os corpos masculino e feminino, e, principalmente, entre os respectivos órgãos sexuais) podem ser o critério básico para a diferença entre os gêneros. Assim, os órgãos sexuais, longe de apontarem apenas diferenças corporais, fazem parte de uma construção social que naturaliza e reforça a crença na superioridade masculina, tomando o princípio masculino como regulador do mundo e, assim, acentuando diferenças e mascarando semelhanças entre homem e mulher.

A dominação masculina subjuga o feminino e faz com que todos nós, homens e mulheres, nos submetamos a maneiras de pensar que são próprias de uma sociedade que é produto social da dominação masculina, pautada em leis sociais e históricas patriarcais, que muito influenciam as relações de poder com que convivemos. Diante desse cenário, temos que nos manter atentos para não cairmos nesta cilada, que nos encaminha para uma visão reprodutora e regulamentada das relações sociais, na qual se costuma culpar as mulheres por sua própria submissão e opressão, como se este fosse um prazer natural feminino.

Essa ideia viciosa apenas contribui para reforçar o poder simbólico da dominação masculina, confirmando as oposições entre masculino e feminino, ligadas respectivamente a necessidades objetivas e subjetivas, a público e privado, ou seja, reforça a oposição binária que ecoa por toda parte: as diferenças de gênero, naturalizadas socialmente, são instituídas pela prática de usos diferenciados do corpo, o corpo masculino associado à virilidade e o feminino, à fragilidade. Percebe-se assim que o mundo contemporâneo, mesmo cheio de confrontos e conflitos, mesmo permeado pelas trocas culturais e pela globalização, ainda se encontra pautado em tal divisão binária.

As construções dessas diferenças ocorrem, muitas vezes, de forma inconsciente, mas marcadas pela arbitrariedade. Segundo Bourdieu, elas são fruto de um campo simbólico significativo e opressor socialmente naturalizado:

O trabalho de construção simbólico não se reduz a uma operação estritamente performativa de nomeação que oriente e estructure as representações, a começar pelas representações do corpo (o que ainda não é nada); ele se completa e se realiza em uma transformação profunda e duradoura dos corpos (e dos cérebros), isto é, em um trabalho e por um trabalho de construção prática, que impõe uma definição diferencial dos usos legítimos do corpo, sobretudo os sexuais, e tende a excluir do universo do pensável e do factível tudo que caracteriza pertencer ao outro gênero [...]. (BOURDIEU, 2007a, p. 33).

As realidades sexuais estão, portanto, sempre em uma grande luta em relação aos princípios de visão e divisão determinados pelas representações sociais naturalizadas e legitimadas: algumas posturas e atitudes permitem aos dominados resistir aos efeitos da imposição simbólica construída dentro da visão androcêntrica, ou seja, de uma redução do mundo ao que nele há de masculino. As mulheres lutam para romper com tal imposição, fragmentando e deslocando morais, tradições e normas, objetivando alcançar uma forma mais livre de disporem de seus próprios corpos.

Mas, mesmo com essas lutas, percebemos que a mulher, ainda que involuntariamente, continua subordinada à visão avaliativa masculina, pois a lógica que rege a sociedade ainda é a ideia de disponibilidade simbólica e de submissão ao masculino. O androcentrismo opera uma construção social voltada à marginalização da mulher, lhe oferecendo como únicas possibilidades a submissão e a inferiorização social, enquanto ao masculino caberiam a força e a capacidade. Dessa forma, a base da desigualdade e as diferenças sociais são cristalizadas

nas diferenças biológicas, dando o “poder ao macho⁶⁵” e dificultando qualquer ação politizada ou de confronto com a ordem naturalizada socialmente.

A relação de dominação entre homens e mulheres, portanto, se estende a todos os espaços sociais, como a família, a escola, o trabalho, a mídia, sendo tomada como algo inerente e enraizado na sociedade, nos corpos e em toda a essência do ser humano. A questão de gênero, assim, nos remete a uma luta contra a dominação simbólica, contra o binarismo que polariza um masculino ativo e atuante contra um feminino passivo e submisso. Segundo Bourdieu, essas divisões constitutivas da ordem social só apresentam um caminho para a superação:

Só uma ação política que leve realmente em conta todos os efeitos de dominação que exercem através da cumplicidade objetiva entre as estruturas incorporadas [...] e as estruturas de grandes instituições em que se realizam e se produzem não só a ordem masculina, mas também toda a ordem social (começar pelo Estado, estruturado em torno da oposição entre sua “mão direita”, masculina, e sua “mão esquerda”, feminina, e a Escola, responsável pela reprodução efetiva de todos os princípios de visão e de divisão fundamentais, e organizada também em torno de oposições homólogas) poderá a longo prazo, sem dúvida, e trabalhando com as contradições inerentes aos diferentes mecanismos ou instituições referidas, contribuições para o desaparecimento progressivo da dominação masculina. (BOURDIEU, 2007a, p. 139).

Nessa perspectiva, a libertação feminina só ocorrerá quando as mulheres se constituírem a partir de uma nova identidade social, que desestruture a tão conformada e naturalizada dominação masculina, em que o homem domina e dita as regras. É ilusão, entretanto, pensar que essa libertação ocorrerá apenas pelo desejo e pela conscientização, pois a dominação é instituída socialmente e, por isso, se necessita de uma transformação coletiva e radical das condições sociais, econômicas e culturais dos seres humanos, da visão dos dominados em relação aos dominantes e a si próprios (e vice-versa). Ou seja, as mulheres precisam superar o espaço privado, do trabalho doméstico, não se colocarem como agente de exibição e manipulação simbólica, romper com um “eterno feminino”, isto é, a ideia fantasiosa de uma mulher submissa e dependente, que perpetua a relação conservadora entre os sexos, ligada à estrutura da dominação que se procura impor, construindo um espaço social desigual que identifica objetivamente os agentes sociais e seu lugar de prestígio.

⁶⁵O “poder do macho” é a expressão criada e utilizada pela socióloga Heleieth Saffioti para exaltar a supremacia masculina que perpassa todas as classes sociais, estando também presente no campo da discriminação racial. (Cf. SAFFIOTI, 1987, p. 16).

Bourdieu explicita que a identidade feminina não se reconstruirá sozinha, a partir de uma adesão simplória ou mesmo consciente da necessidade de transformação, uma vez que existe a necessidade de se mudar o *habitus*. O *habitus* vai além do indivíduo: ele é determinado pela posição social deste, a partir de experiências que são atravessadas pelas estruturas e organizações sociais e por suas diversas identidades, permitindo ao indivíduo criar e desenvolver avaliações e julgamentos políticos, morais e estéticos que determinam um meio de ação individual e coletiva. Nessa perspectiva, a mudança é complexa e causa muito incômodo: como o *habitus* nasce entre a interação social e o equipamento genético do agente, no caso das mulheres essa mudança se torna quase impossível, pois a dominação masculina é o modelo de organização estrutural da sociedade, sendo reproduzida e perpetuada em todas as dimensões desta, sejam elas sociais, culturais, econômicas ou étnicas. (CF. BOURDIEU, 2007a, p. 49-50).

Dessa maneira, sabe-se que a questão de gênero não irá mudar de um momento para o outro, apenas por desejo ou vontade das mulheres, sendo que uma reformulação de *habitus* implicará em uma situação na qual o novo coexistirá com o velho, transformando algumas posturas e ações, até que o novo por fim supere e faça desaparecerem os conceitos e ações do velho. Mas, se por si só a questão do gênero não é simples, o que dizer de quando ela se complexifica ainda mais, ao vir associada à questão da raça, outro grande eixo estruturante de nossa sociedade?

Filhas do Vento, ao propor que o espectador tenha um novo olhar a respeito dos estereótipos construídos historicamente sobre os negros, o faz também com relação à mulher negra, articulando o racismo às questões de gênero e, assim, confirmando o caráter de ação positiva do filme, uma vez que este coloca em pauta a identidade negra feminina, tirando-a do espaço subalterno de escravizada, doméstica ou objeto sexual para alçá-la ao lugar de protagonista, como vimos na subseção anterior.

Como aponta Sueli Carneiro:

Se partimos do entendimento de que os meios de comunicação não apenas repassam as representações sociais sedimentadas no imaginário social, mas também se instituem como agentes que operam, constroem e reconstróem no interior da sua lógica de produção os sistemas de representação, levamos em conta que eles ocupam posição central na cristalização de imagens e sentidos sobre a mulher negra. Muito tem se falado a respeito das implicações dessas imagens e dos mecanismos capazes de promover deslocamentos para a afirmação positiva desse segmento. (CARNEIRO, 2003, p. 125).

Nessa perspectiva, a sequência do filme que vamos analisar a seguir não tem a intenção de reproduzir a representação simbólica sobre a mulher negra sedimentada no imaginário social desde a escravidão até a atualidade, mas sim, a partir da representação e discussão de problemas sociais pouco debatidos na mídia, devido à falta de poder da categoria marginalizada e à exploração da classe dominante, possibilitar a construção de novas representações simbólicas para essa mulher a partir da desmistificação e da desconstrução de estereótipos naturalizados socialmente.

Apesar de ser breve, a sequência possibilita uma série de reflexões referentes ao universo feminino negro, além de colocar em xeque a sociedade racista e preconceituosa, pois ao reproduzir uma cena que pode ser tida como “rotineira” no universo da dominação masculina, a da relação do homem com “a amante”, traz também à tona um passado escravocrata que maculou a imagem da mulher negra e cujos efeitos persistem na sociedade brasileira até os dias atuais. É nessa perspectiva que analisaremos os papéis vivenciados por uma negra e seu amante branco, procurando refletir sobre o processo histórico das relações inter-raciais e extraconjugais, bem como sobre o assujeitamento da mulher negra devido ao *habitus* e à dominação masculina, conforme Bourdieu.

A sequência transcorre dentro de um quarto de motel em que Selminha, de trajes íntimos, se despede do amante depois de uma tarde juntos. O amante parece bem satisfeito, mas ela inicia uma discussão a respeito do relacionamento e do aborto que será obrigada a fazer por imposição do amante.

A temática da rejeição do filho negro e a imposição do aborto pelo macho já foi explorada na mídia brasileira na novela de Manoel Carlos, *Por amor* (1997), analisada pelo diretor Joel Zito Araújo em *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*:

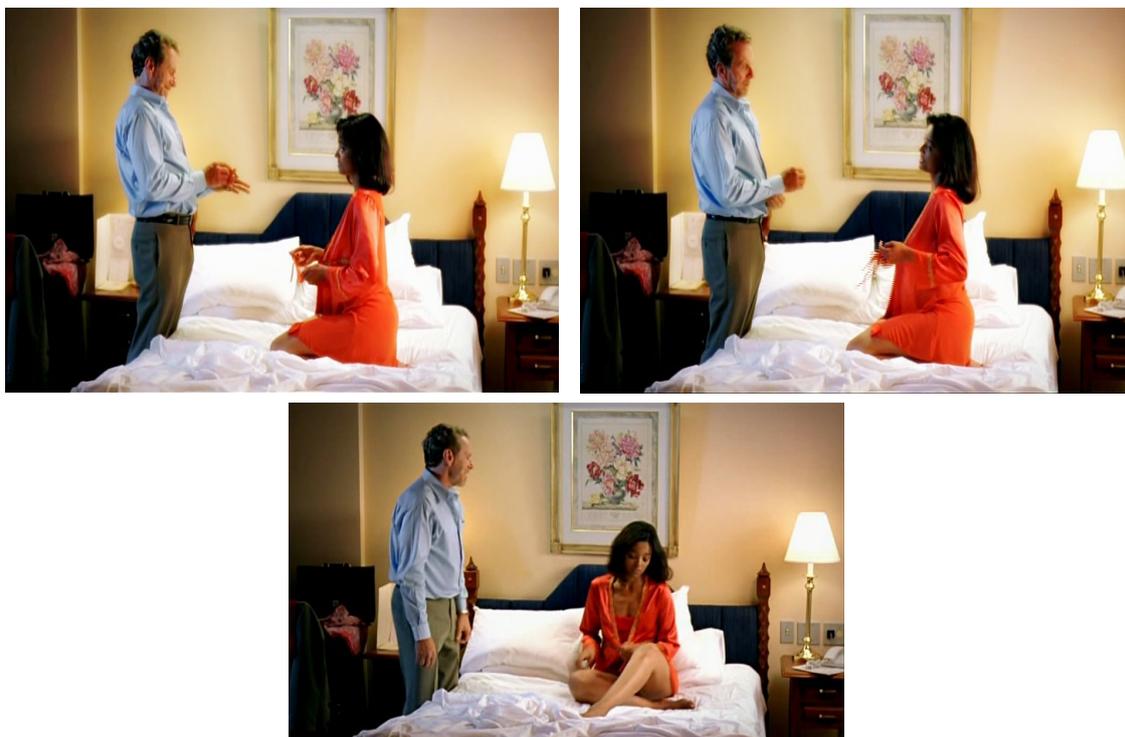
Em *Por amor*, Manoel Carlos se propôs a tratar o amor materno como a forma de amor mais completa, complexa, conflituosa e sublime. A discriminação racial, nesse folhetim romântico, se manifestará nessa mesma atmosfera delicada e íntima, por meio dos preconceitos e da violência física do marido branco [...] que rejeita a gravidez de sua esposa, a artista plástica negra Márcia (Maria Ceíça), que insiste em dar à luz um bebê mestiço. (ARAÚJO, 2000, p. 300).

Segundo Araújo, o conflito se esvaziou a partir do nascimento de uma criança branca, com olhos claros e com as características do pai, que se arrepende, pede perdão, e se reconcilia com a esposa, de modo que tudo se resolve, silenciando-se o racismo da situação. Conforme o diretor e pesquisador, a sinopse da novela prometia outro filho, que se pareceria com a mãe, mas o autor não avançou na problemática racial, desaparecendo também da trama

outros personagens afro-brasileiros. Ainda assim, mesmo que de forma sutil, pode-se entender que a novela contribuiu para demonstrar as facetas do racismo brasileiro nas relações familiares. (Cf. ARAÚJO, 2000, p. 302).

Em *Filhas do Vento*, o diretor se utiliza do mesmo enfoque temático para o aprofundamento da discussão racial, indo além da simples denúncia e procurando despertar no espectador um olhar crítico e consciente sobre as origens de tal racismo, aliado aqui às questões de gênero, de modo a questionar a construção ideológica observada nas diversas esferas sociais e práticas discriminatórias de nossa sociedade. É interessante observarmos que no filme é a mesma atriz, Maria Ceíça, quem representa o papel de Selminha e, assim, toma parte na discussão acerca do aborto, o qual acaba por ser realizado pela personagem.

Figura 28 - A entrega



Legenda: Selminha sente o abandono do amante após mais um encontro de “amor”.

Fonte: *FILHAS...*, 2005.

A cena inicial, em plano conjunto, mostra Selminha e o amante dentro de um quarto de motel, em que o amante está acabando de se arrumar para ir embora, enquanto ela está sentada na cama vestida com uma camisola de cor vermelha. O cenário, um quarto simples, com um cardápio na cabeceira, uma luminária acesa e um quadro ao fundo, cheio de flores, dá a impressão de efemeridade, de um relacionamento casual e sem importância. Tal situação é confirmada na fala das personagens: “Com você o tempo voa”, diz o amante com o relógio

nas mãos, e ela responde: “Tá meloso demais para quem abandona a amante na cama”. No rosto do amante, a satisfação de uma tarde de desejos realizados; no rosto cabisbaixo e triste de Selminha, o descontentamento com o abandono depois do encontro casual. A socióloga Heleieth Saffioti relata bem a relação do poder do macho com a mulher que deseja:

Para o poderoso macho importa, em primeiro lugar, seu próprio desejo. Comporta-se, pois, como sujeito desejante em busca de sua presa. Esta é seu objeto de desejo. Para o macho não importa que a mulher objeto de seu desejo não seja sujeito desejante. Basta que ela consinta em ser usada como objeto. (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Tal relação de poder é muito significativa na cena, pois o amante se comporta o tempo todo no papel de macho dominador, potencializado pela questão da relação inter-racial (homem branco/mulher negra), em que o racismo é silenciado, mas se mostra presente de forma naturalizada e opressora, ultrapassando o limite do corpo em um erotismo histórico. Naturalizada na sociedade patriarcal e racista, tal cena seria mais um caso rotineiro de transgressão das leis do casamento, um homem e sua amante. Mas tal discussão não é apenas uma questão de gênero isolada, e sim uma questão interseccional de raça e gênero, que indica que não se pode fugir de nosso passado escravocrata, já que suas consequências insistem em permear as relações sociais até a atualidade, como observa Lélia Gonzalez:

[...] os “casamentos inter-raciais” nada mais foram do que o resultado da violação de mulheres negras por parte da minoria branca dominante (senhores de engenho, traficantes de escravo, etc.). E este fato daria origem, na década de trinta, à criação do mito da democracia racial. [...] O efeito maior do mito é a crença de que o racismo inexistente em nosso país graças ao processo de miscigenação. (GONZÁLEZ, 1982, p. 90).

Percebe-se, pela fala de González e pela cena do filme, que a violação das mulheres negras transcende o passado escravista, sendo atravessada por um histórico carregado de discriminações raciais e de gênero, e marcada também por uma “reprodução/perpetuação de um dos mitos divulgados a partir de Freyre: o da sensualidade especial da mulher negra”. (GONZÁLEZ, 1982, p. 100). Tal mito foi naturalizado e introjetado de tal forma em nossa cultura que a mulher negra, até hoje, é vista como objeto que pode ser possuído, cobiçado e desejado sem pudores, como um produto sexual a ser consumido. Na cena podemos perceber, desde o início, a desigualdade e submissão de Selma que se reflete na fala, na cor e no traje, no espaço do encontro e na linguagem corporal, evidente quando ela, de frente para o amante durante a conversa, arruma sua camisola como se fizesse um grande laço na caixa de presente que é seu próprio corpo (fotogramas 1 e 2 da Figura 28).

Figura 29 - A submissão



Legenda: Se mulher sofre a violência simbólica e a dominação masculina, a mulher negra sofre, além disso, o fardo histórico de ser objeto de prazer possuído e violado.

Fonte: *FILHAS...*, 2005.

O amante continua a conversa, agora de forma um pouco mais ríspida: “Você adora me tacar na cara”, ao que ela diz: “Eu não posso te fazer esquecer”. Ela então se movimenta na cama, ficando de frente para a câmera, e o amante, de forma irônica e debochada, repete sua fala, sobe na cama, pega em seu rosto e diz: “Sabe, quando você fica bicudinha assim, você fica muito mais bonita. Me dá um beijinho, dá” (FIG. 29). Selminha, com o semblante insatisfeito, vira o rosto e responde: “Você adora pular fora quando está sendo pressionado”. Os dois ficam em silêncio.

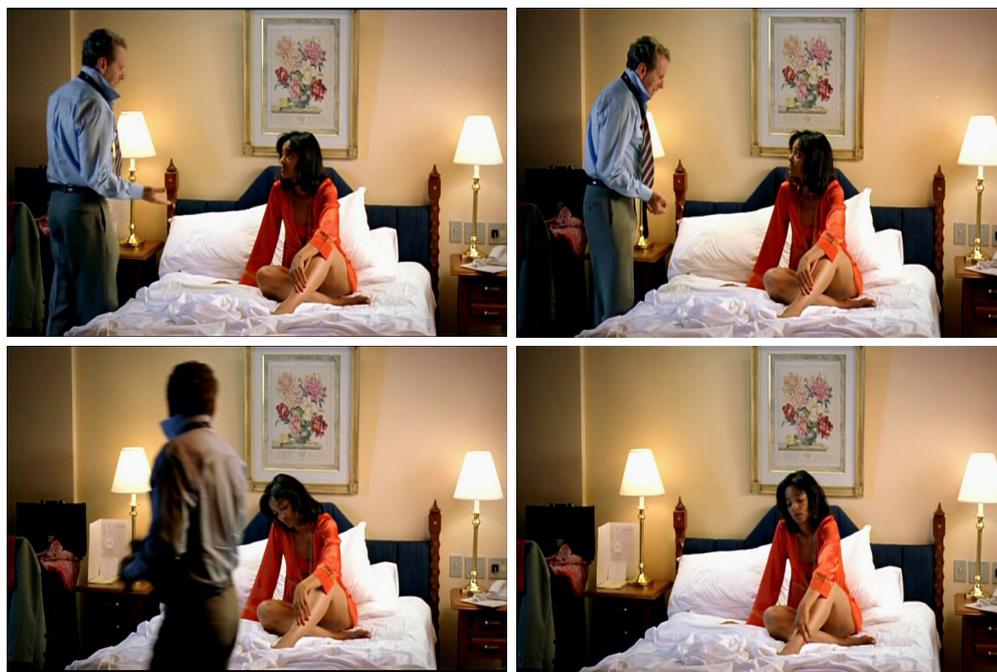
A infantilização, a ironia, o silêncio e a falta de postura responsável durante as falas demonstram o pouco valor e credibilidade que o amante deposita em Selminha. Ele a trata como uma incapaz, sem possibilidade de uma conversa consciente e coerente, em que as significações e representações sociais sejam delineadas de acordo com o poder que exercem. Dessa forma, os usos da linguagem não são neutros, mas repletos de objetivos e finalidades, neste caso a reafirmação da soberania do homem branco, que busca com seu discurso inferiorizar e fragilizar a mulher para convencê-la de sua condição, como aponta Saffioti:

Assim, torna-se bem claro o processo de construção social da inferioridade. O processo correlato é o da construção da superioridade. Da mesma forma como não há ricos sem pobre, não há superiores sem inferiores. Logo, a construção social da supremacia masculina exige a construção social feminina. Mulher dócil é contrapartida de homem macho. Mulher frágil é

contraparte de macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do macho superior. (SAFFIOTI, 1987, p. 29).

Tal fenômeno social prevalece em relação às mulheres, aos negros e, principalmente, às mulheres negras, que, como discutido anteriormente, são historicamente oprimidas por “estereótipos difundidos a respeito dos negros: passividade, infantilidade, incapacidade intelectual, aceitação tranquila da escravidão, etc.” (GONZÁLEZ, 1982, p. 90). Na composição da cena, essa situação fica evidente pela linguagem oral e gestual utilizada pelo amante, assim como pela simplificação na resolução do conflito pedindo um beijinho, como se tudo pudesse ser resolvido através da sexualidade e da emoção.

Figura 30 - Abandono



Legenda: Diante do descaso e insensibilidade do amante, Selminha sofre o abandono íntimo e a frustração de um relacionamento pautado na exploração e dominação racista e sexista.

Fonte: *FILHAS...*, 2005.

A sequência continua, agora, com um clima mais tenso, notado pelas expressões faciais das personagens, o amante aborrecido e impaciente com as cobranças de Selminha, e ela com o olhar cabisbaixo, inferiorizado e triste. A câmera continua focalizando os dois na cama, mas o amante se levanta e anda ao redor do quarto terminando de se arrumar, até desaparecer do olhar da câmera, que focaliza Selminha sozinha deitada na cama, com um semblante triste. A cena revela, literalmente, a solidão e o abandono vivenciados intimamente pela personagem. A inferiorização e a exploração sexual também se tornam claras pelos

diálogos entre as personagens, quando o amante diz que não pode assumi-la devido aos filhos de seu casamento “oficial”, ao que Selminha, durante alguns segundos sozinha na cama, repete: “As crianças...”, sempre cabisbaixa e diminuída pelo amante, que agora está de pé e a olha de cima para baixo. Demarcando a relação de dominação, ele afirma: “Selminha, dá um tempo! Eu já te falei que vamos resolver isso”.

A cena retrata o descaso com a mulher e revela, como afirma Bourdieu, o reconhecimento erotizado da dominação:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2007a, p. 31).

Selminha, na cena, enfrenta a violência simbólica, pois não basta ter consciência do processo de violência e submissão que está enfrentando, o qual ocorre de forma naturalizada e reconhecida socialmente. Para que haja uma ruptura, é necessário que se neguem todas as formas de seduções, ameaças, coesões, ordens, subjugamentos que a relação estabelece. O que, entre os dois, é dificultado pela questão extraconjugal e interracial, que o tempo todo se faz presente nas falas do homem: “Dá um tempo”, “Nunca te prometi nada”, “Você sabia que seria assim”, frases que encobrem outras, que poderíamos acrescentar, como: “você sabe seu lugar de origem”, “você nunca ocupará o lugar da esposa”. A situação nos remete a um ditado racista, citado por Lélia Gonzalez: “preta para cozinhar/ mulata para fornicar/ branca para casar”. (GONZÁLEZ, 1982, p. 99).

A situação retratada na cena não é apenas uma ficção cinematográfica: de forma geral, as mulheres negras ainda são afetadas por tal exploração e violência cotidianamente, devido à rejeição a elas imposta pela colonização, que gerou estereótipos e discriminações raciais que são naturalizados e se refletem nas relações e nas representações sociais, impondo barreiras para a superação e mudanças de *habitus*, dificultando assim a luta contra a opressão exercida pelo racismo e pelo sexismo em nossa sociedade, como discutimos nas seções anteriores.

Figura 31 - O confronto



Legenda: Selminha confronta o amante, que apesar de dizer que “a gente vai resolver isso”, não se preocupa com os sentimentos e desejos da amante, apenas impondo a ela suas decisões.

Fonte: *FILHAS...*, 2005.

A sequência continua e a tensão aumenta, evidenciada pelo estabelecimento do confronto visual entre o casal através do emprego do campo e contracampo na filmagem, tipo de montagem que, como vimos anteriormente, é utilizada no cinema para colocar o espectador em posição analítica antagônica, pois ora vai enxergar a cena pela visão do pai de família, branco, macho, que sucumbiu aos desejos de uma negra (por certo, promíscua e permissiva), a qual engravidou de um bastardo (possivelmente de propósito, como forma de “lucrar” com esse relacionamento); ora vai acompanhá-la pela ótica de uma mulher, negra, vítima de violência simbólica, inferiorizada por um homem dominador que, a todo custo, quer responsabilizá-la pela gravidez (afinal, a gravidez é sempre responsabilidade exclusiva da mulher) e pela relação que os dois efetivaram (ela sempre soube como seria).

A tensão da cena atinge o ápice quando o amante fala: “Eu já te falei, a gente vai resolver isso”, e a câmera focaliza o rosto de Selminha enquanto, em primeiro plano, percebemos o amante ajeitando a gravata e olhando para ela, que diz: “A gente, cara pálida!”.

No contracampo, acompanhamos um *close* no amante, que olha em silêncio para Selminha com um semblante carregado de agressividade.

A cena é fundamental por evidenciar a violência simbólica e o racismo no relacionamento, com destaque para o uso da expressão “cara pálida” – ao remeter a outra relação de cunho colonial, aquela que estabelece o branco em posição antagônica ao índio, Selminha tanto reforça seu lugar de mulher “de cor” quanto aposição hegemônica de branco dominador ocupada por seu amante. Apesar de a expressão gerar certa ironia, seu uso por Selma revela ao espectador o abandono que ela sente, assim como remete ao contexto de exploração sexual e racial que marca sua vida, ainda que inconscientemente.

Figura 32 - Não te prometi nada



Legenda: O amante, de forma sarcástica e opressiva, nega qualquer compromisso com Selminha, apesar de exigir o aborto.

Fonte: *FILHAS...*, 2005.

A sequência continua com um *close* no amante, que diz: “Eu nunca te prometi nada”. No contracampo Selminha responde, revelando um semblante angustiado: “Eu nunca te pedi nada”. A câmera continua focalizando o rosto de Selminha, enquanto o amante, com um certo sarcasmo, diz: “Então, maravilha, você não pediu, eu não prometi. Não tem conflito nenhum, nenhum...nenhum...” Passa-se então a um *close* no rosto do amante, que fazendo biquinho e tentando quebrar a seriedade da conversa, pega no rosto de Selminha, que aparece em primeiro plano, de costas. O plano se abre e revela o casal ainda sentado na cama, um em frente ao outro, quando Selminha angustuada diz: “Tentando fazer graça num momento como esse. Não tô achando nenhuma, tá”.

O problema, que ainda não foi explicitado na cena, é a gravidez de Selminha, tão recusada que, em nenhum momento da sequência, será anunciada claramente. Selminha parece não ter certeza da recusa, mas devido à negação do amante e aos problemas com a mãe⁶⁶, acaba cedendo ao amante. O amante, que diz nunca ter prometido nada a Selminha, exige o aborto. Afinal, ele tem outros filhos, brancos e legítimos.

Saffioti aborda também, em seus estudos, as razões do macho branco e poderoso para recusar os filhos fora do casamento: apenas à prole legítima “cabe herdar legal e legitimamente a herança do pai [...]” (SAFFIOTI, 1987, p. 64). O amante, apoiado numa falsa moral burguesa, jamais destruiria um casamento de aparência, que mantém o status social e financeiro da mulher e dos filhos legítimos. Ou seja, apesar de a mulher branca sofrer opressões e humilhações do homem controlador, a ela dá-se o direito de usufruir da riqueza e da posição social de esposa e mãe. Assim, o amante determina a relação exploração-dominação sobre o corpo de Selminha, exigindo o aborto de um filho indesejado, e confirmando desse modo a posição de inferioridade desta mulher, associada ao racismo e à preocupação com as questões econômicas implicadas na paternidade.

Essas atitudes apresentadas no filme evidenciam a construção histórica das negras como mulheres destinadas somente ao sexo, e assim sujeitas à violação e à exploração, a qual é abordada pela socióloga norte-americana Patrícia Hill Collins, que descreve de forma clara a percepção estereotipada que a classe dominante tem das mulheres negras desde a escravidão a partir da imagem de Jezebel:

A imagem de Jezebel se originou nos tempos da escravidão, quando as negras eram pintadas, nas palavras de Jewelle Gomez, como “amas sexualmente agressivas”. A função que o estereótipo de Jezebel cumpriu foi relegar todas as negras à categoria de mulheres sexualmente agressivas, provendo uma justificativa poderosa para a proliferação da violação sexual por homens Brancos relatada pelas escravas negras. Porém Jezebel cumpriu outra função. Se podia pintar às escravas negras como possuidoras de apetites sexuais excessivos, o incremento da fertilidade deveria ser o resultado esperado. Ao suprimir o cuidado que as mulheres afro-americanas poderiam ter dedicado a seus próprios filhos/as, o que teria fortalecido as redes da família negra, e ao forçar as escravas negras ao trabalho em plantações, a ser amas para os filhos dos Brancos, e a nutrir emocionalmente a seus donos brancos, os proprietários de escravos conseguiram conectar eficazmente as imagens predominantes da Jezebel e a da *mammy* com a

⁶⁶Extrapolando a cena para o contexto mais amplo do filme, percebemos que a mãe jamais aceitaria a gravidez da filha, principalmente pelo fato de o pai da criança ser um homem casado. Além disso, vale ressaltar outro elemento não presente na cena, mas importante na história de Selminha: ela também carrega as marcas da rejeição do pai, provavelmente pelos mesmos motivos pelos quais seu filho agora é recusado, ser filha bastarda de uma mãe negra.

exploração econômica inerente à instituição da escravidão. (COLLINS apud LUGONES, 2008, p. 96, tradução nossa)⁶⁷.

A sequência, de forma geral, nos permite observar tal descrição de forma muito intimamente relacionada com a condição de Selminha em uma sociedade patriarcal, racista e de classe, na qual é amante de um homem branco e rico, que a vê como um objeto sexual que deve apenas suprir seus desejos e acatar suas decisões. Apesar de Selminha ser uma mulher independente e com representatividade social, pois é uma oficial, ela não consegue fugir das ciladas da dominação masculina de gênero e raça, colocando-se sempre inferiorizada diante do amante.

Figura 33 - Minhas impossibilidades



Legenda: Selminha, angustiada e conformada com suas impossibilidades, concorda com o amante e diz que resolverá tudo sozinha. Ele, apesar de dizer friamente que ela sabia das consequências da relação, oferece apoio.

Fonte: *FILHAS...*, 2005.

⁶⁷No original: “La imagen de Jezebel se originó en tiempos de La esclavitud cuando las Negras eran pintadas, en las palabras de Jewelle Gomez, como ‘nodrizas sexualmente agresivas’. La función que el estereotipo de la Jezebel cumplió fue relegar a todas las Negras a la categoría de mujeres sexualmente agresivas, proveyendo una justificación poderosa para la proliferación de la violación sexual por hombres Blancos relatada por las esclavas Negras. Pero Jezebel cumplió otra función. Si se podía pintar a las esclavas Negras como poseedoras de apetitos sexuales excesivos, el incremento de la fertilidad debería ser el resultado esperado. Al suprimir el cuidado que las mujeres Afro-Americanas podrían haber brindado a sus propios niños/as, lo que habría fortalecido las redes de la familia Negra, y al forzar a las esclavas Negras al trabajo en plantaciones, a ser nodrizas para los hijos de los Blancos, y a nutrir emocionalmente a sus dueños Blancos, los propietarios de los esclavos lograron conectaron eficazmente, las imágenes predominantes de la Jezebel y de la mammy con la explotación económica inherente en la institución de la esclavitud”.

A sequência continua com a câmera dando um *close* em primeiro plano no rosto de Selminha angustiada e, em segundo plano, no amante com um olhar opressivo e punitivo. O diálogo continua: “Selma, você sabia que seria assim”. Ela responde “Já me acostumei a viver com minhas impossibilidades”. O amante, ainda em *close*, abaixa a cabeça e coloca a mão no rosto, enquanto Selminha continua: “Vai! Deixa que cuido disso sozinha”, e ele levanta o rosto, respondendo num impulso: “Sozinha, não! Eu vou estar lá, sem falta! Ô, meu amor! Não fica assim, vai dar tudo certo!”. Com as mãos no cabelo dela, que é focalizada em *close* pela câmera, evidenciando um semblante extremamente perturbado e angustiada, ele continua: agora, em plano americano, coloca suas mãos no braço e nas costas da jovem, simbolizando apoio, e diz: “A gente vai enfrentar isso juntos!”.

O amante, mesmo consciente da opressão praticada, procura dizer palavras afirmativas para Selminha, como “vai dar tudo certo”: afinal, o aborto indesejado por Selminha é a resolução de tudo, por isso ela não precisa sofrer, ele estará com ela – se o que ele deseja for realizado, eles vão “enfrentar isso juntos”. Selminha, apesar de ser uma mulher livre e independente financeiramente, submete-se aos caprichos do amante, pois ainda está impregnada pelos ideais de uma sociedade em que a mulher é culpada pela gravidez indesejada e pelo relacionamento extraconjugal do homem, fato que se agrava ao pensarmos no histórico da mulher negra como objeto sexual.

O final da sequência é a manifestação total da violência simbólica sofrida pela mulher em uma sociedade excludente e preconceituosa. O homem determina o que fazer, respaldado em seus desejos e obrigações, independentemente da condição e dos desejos da mulher, que concorda com o homem devido às estratégias de manipulação e dominação naturalizados na sociedade. O que identificamos é, especialmente, a condição da mulher negra explorada e violada, que transparece na fala de Selminha: “Já me acostumei a viver com minhas impossibilidades”, ou seja, é como se ela assumisse as restrições de uma categoria que enfrenta as piores discriminações e abusos na sociedade patriarcal, racista e capitalista. Além disso, Selminha se dispõe a assumir toda a responsabilidade, libertando o amante de qualquer cobrança ou culpa, num discurso que remete às reflexões de Saffioti:

Afirma-se, com frequência, que a mulher é a maior responsável pela transmissão destes padrões de comportamentos. Esta afirmação é extremamente perigosa. Culpabilizam as mulheres por quase tudo que sai errado na família. A mulher, ainda que possa ter consciência de sua não-responsabilidade, assume a culpa, uma vez que foi treinada no masoquismo, foi socializada para assumir o papel da vítima, foi ensinada a sofrer em silêncio. Aquela afirmação aumentará, sem dúvida, o sentimento de culpa

das mulheres. E não se trata de culpabilizar alguém por condutas, cujos significados ideológicos escapam à consciência da pessoa. Ao contrário, trata-se de conscientizar homens e mulheres dos malefícios que o patriarcado-racismo-capitalismo acarreta para ambos, sobretudo para os que integram as classes subalternas. (SAFFIOTI, 1987, p. 63-64).

Nesta perspectiva, a mulher negra ainda necessita assumir um discurso de libertação das amarras do passado e dos estereótipos que a inferiorizaram e submeteram a práticas discriminatórias sexistas e raciais. Tal aspecto, brevemente apresentado nos limites desta seção, evidenciam o quanto é importante analisarmos a questão de gênero associada à questão racial, especialmente em um país que escravizou negros e negras por mais de três séculos, situação que está intimamente imbricada nas relações de poder hoje vivenciadas no Brasil: uma classe dominante branca que estigmatizou, perseguiu e discriminou mulheres negras, retirando as oportunidades de se constituírem como sujeitos culturais que valorizam suas origens e fenótipos, colocando-as em busca de uma aceitação incontestável baseada na ideologia do branqueamento e dos estereótipos que as inferiorizam. Tais reflexões, no entanto, nos permitem perceber um momento singular de conscientização da situação e de aceitação de sua alteridade, pautada pela negritude, buscando tecer considerações que não as vitimizem ou subestimem, nem que objetivem substituir suas próprias vozes. Devemos, antes, buscar a desconstrução desta cultura naturalizada e desumanizada em que a dominação masculina e eurocêntrica estabelece a ordem social, lutando por ações compensatórias e positivas que garantam à mulher negra igualdade de oportunidades e de direitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação do homem com as mídias audiovisuais tem se mostrado uma fonte de estudo interessante e surpreendente. O cinema, mais especificamente, que foi aqui o suporte midiático de nosso objeto de estudo, analisado em suas potencialidades de representação da realidade, permite uma reflexão acerca do mundo à nossa volta, ao mesmo tempo em que aguça o nosso olhar, como espectadores, sobre o nosso próprio cotidiano, de maneira a observá-lo de forma menos naturalizada e mais politizada. Afinal, a linguagem cinematográfica (e do audiovisual em geral) não é neutra, ela é manifestação de uma série de escolhas da equipe de produção, com destaque para a figura do diretor, e a partir dessas escolhas temos uma série de pistas e possibilidades de interpretações que nos atingem de forma a sensibilizar-nos a respeito das ideologias que perpassam as narrativas.

Nesta dissertação, propusemos-nos a refletir sobre a identidade negra no filme *Filhas do Vento*, de Joel Zito Araújo, tomando por pressuposto o multiculturalismo e nos envolvendo em uma discussão que coloca a sociedade em xeque, pois desvela a cultura eurocêntrica do branqueamento, as discriminações e os estereótipos que a sociedade brasileira insiste em perpetuar, desde a escravidão até a atualidade, e que influenciam o imaginário coletivo e prejudicam o desenvolvimento da representatividade e da identidade negra brasileira. Refletir sobre esse tema é, portanto, adentrar em um passado marcado pelo colonialismo e pela escravidão, que teve profundos impactos sobre a autoimagem e sobre a imagem atribuída ao negro, provocando dívidas históricas indiscutíveis e contribuindo para a relação quase direta que costuma ser feita entre negritude e pobreza, feiura, ignorância, marginalidade e incapacidade intelectual.

No universo fictício de *Filhas do Vento* a questão da identidade negra evidencia dois discursos: um, de descrédito e entraves, em que a situação de discriminação racial parece imutável e limítrofe, e outro que evidencia transformações sociais por meio de lutas pela igualdade racial e pela reconstrução da autoestima do negro brasileiro. Assim, ainda que não se possa falar em usos inovadores da linguagem cinematográfica nesse filme (a qual é bastante tradicional, com o filme apresentando uma estética *clean*, no padrão das telenovelas brasileiras, pautada em diálogos, conflitos simples e marcações estereotipadas das personagens), é necessário destacar o valor da obra pela temática abordada, a qual incita à reflexão sobre os padrões e valores sociais, dos negros ou não, em relação à discriminação racial e à falaciosa ideia de democracia racial brasileira. Além disso, é preciso destacar um dos aspectos da obra, já bastante estudado, que é a abordagem da complexidade da construção

da identidade negra feminina em uma sociedade patriarcal e desigual, em que a mulher negra se encontra como a base da pirâmide social, ou seja, sendo inferiorizada, discriminada e explorada tanto por seu gênero quanto por sua etnia, numa perspectiva interseccional.

Joel Zito Araújo, idealizador e diretor do filme, apostou na ideia de tornar visíveis as discriminações, recorrendo à linguagem cinematográfica, um dos meios em que se conforma sua dupla atividade profissional (cineasta e acadêmico), para reforçar os estereótipos e preconceitos percebidos na sociedade brasileira para, depois, buscar desconstruí-los, rompendo com a ideia brasileira de negar o racismo no cotidiano, o que acaba por impedir a discussão do assunto e perpetuar a ideia de que vivemos em uma “democracia racial”. Nesse sentido, mais relevante que qualquer “falha técnica” (como apontaram muitas das críticas ao filme) que *Filhas do Vento* possa apresentar, é a problematização relativa à representatividade do negro por ele possibilitada, uma vez que consegue romper com o padrão social de beleza do branqueamento, colocando nas salas de cinema brasileiro um filme em que todos os protagonistas são atores e atrizes negros, auxiliando assim na construção de uma identidade negra positiva. Esse posicionamento, como demonstraram as próprias pesquisas acadêmicas de Joel Zito Araújo acerca do negro no audiovisual brasileiro, é bastante inovador: a mídia audiovisual brasileira, historicamente, destaca o negro como uma personagem caricatural, inferiorizada, marginalizada, representante de uma cultura carnavalesca e sambista, de cerimônias religiosas muitas vezes negadas pela sociedade, ou presa ao papel histórico do escravizado, sem a violência, o bloqueio e a privação do acesso aos bens e serviços culturais, econômicos e sociais enfrentados pelos negros ainda hoje.

No universo narrativo de *Filhas do Vento* pudemos perceber a complexidade da identidade negra na sociedade contemporânea, pois os deslocamentos e rupturas de padrões tradicionais geram vozes contraditórias, em que o conformismo de muitos negros se confronta as denúncias e a luta pela sua representatividade, por mudanças na situação de discriminação e desigualdade racial e social, gerando ao mesmo tempo uma série de conflitos e de processos de desconstrução de valores culturais naturalizados, o que leva à conformação de identidades discrepantes e ambíguas, interligadas pelo viés da raça – e, geralmente, também do gênero e da classe social, ainda que este não tenha sido nosso foco de abordagem.

As análises fílmicas possibilitaram, portanto, o reconhecimento da complexidade das questões raciais no Brasil, em especial da falaciosa democratização racial, a qual se evidenciava nas interações entre as personagens da obra, pois, apesar de as protagonistas serem negras e possuírem lugares diferentes de atuação social, todas evidenciavam, de algum modo, as marcas de exploração, a violência simbólica, os efeitos de preconceitos de diversas

ordens e, mais especificamente, do racismo, desvelando um país que, apesar de ser considerado como miscigenado, é construído com base em relações pessoais e institucionais pautadas em discriminações e preconceitos construídos historicamente e muitas vezes aceitos culturalmente.

Outro aspecto da questão racial que nossa análise do filme possibilitou perceber foi a relação inextricável entre o racismo, a sociedade patriarcal e o capitalismo, evidenciando por meio de suas imagens o quanto as discriminações raciais estão interseccionalmente ligadas às desigualdades de classe e de gênero, de modo que a violência simbólica está geralmente associada a mais de uma dessas categorias. A relação entre o filme e as reflexões teóricas de diversos estudiosos da questão, com destaque para Pierre Bourdieu, nos fez perceber também que a reversão desse cenário não ocorrerá pela simples consciência libertadora, mas exige antes um trabalho social que envolva todas as instituições formadoras de nossa sociedade, como família, escola, Estado e mídia, de modo a converter aquilo que a arte evidencia e denuncia em propostas de ação política que possam, efetivamente, contribuir para a mudança desse cenário.

Infelizmente, o que percebemos é que no Brasil isso ainda não acontece, pois tais instituições estão fundamentadas na ideia da democracia racial, de modo que a discussão e a reflexão sobre racismo incomodam na medida em que remetem a algo que não se assume como existente. Insiste-se na ideologia do branqueamento, na invisibilidade da negritude, na negação de debates sobre problemas comunitários e nacionais envolvendo o negro. O posicionamento de Joel Zito Araújo, assim, ao fazer de sua produção estética uma obra abertamente engajada na discussão de questões raciais (e outras), estimula na sociedade uma reflexão mais ampliada, apontando para o fato de que o racismo não é uma questão que se restringe apenas ao coletivo negro, mas que diz respeito à sociedade em geral.

Não queremos, com isso, retroceder a um passado em que a voz dos negros – e dos indígenas, das mulheres, das pessoas com deficiência, dos pobres – foi silenciada pelos dominadores brancos que discursavam por eles, desconsiderando seu lugar de fala, mascarando desse modo a desigualdade racial e assumindo-se como os porta-vozes de uma parcela da população que não poderia expressar-se por si mesma. O que desejamos é enfatizar que a valorização das identidades negras e a luta contra a discriminação racial, para ser uma efetiva conquista social, deve ser uma tomada de consciência de todos, sejamos nós brancos ou negros, pertencentes a qualquer etnia, gênero e classe social, a respeito do direito à dignidade e à equidade de oportunidades e tratamentos que deve ser dirigida a todo ser humano.

Nesse sentido, gostaria de finalizar esta dissertação reforçando o quanto a pesquisa realizada ao longo de sua elaboração contribuiu para minha formação como educadora, pois tenho agora mais consciência do processo histórico de constituição do Brasil, dos caminhos da miscigenação que nos constituiu como nação e da dívida que esse passado nos leva a ter com os negros. Ficou para mim ainda mais evidente a necessidade de propor diálogos e promover a formação de multiplicadores na defesa da equidade racial, em interseção com o gênero e a classe social, e o quanto meu papel como educadora é importante nesse processo, no qual os diversos objetos artísticos – como o cinema, por exemplo – podem aparecer como ferramentas imprescindíveis para a promoção da reflexão e da sensibilização dos sujeitos envolvidos, promovendo a desconstrução de ideias culturalmente naturalizadas.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Sandra. As filhas do vento. *Revista Raça Brasil*, São Paulo, ed. 85, [2002?]. Disponível em: <<http://racabrasil.uol.com.br/edicoes/85/artigo7002-1.asp>>/. Acesso em: 18 set. 2016.
- ALMEIDA, Ludmila Pereira de; SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro dos. Ritual da diferença: atos performativos de comunicação, subjetividade e corpo da mulher negra no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39, São Paulo, 2016. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2016. p. 1-16. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016>. Acesso em: 15 maio 2017.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1980.
- ALVAREZFERREIRA, Agripina Encarnación. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, temas e conceitos bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.
- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2004.
- ARAÚJO, Joel Zito. A estética do racismo. In: RAMOS, Silvia (Org.). *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002. p. 64-71.
- ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *Revista USP*, São Paulo, n. 69, p. 72-79, mar./maio 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13514>>. Acesso em: 30 set. 2016.
- ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, 424, p. 979-985, set./dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000300016/9190>>. Acesso em: 30 set. 2016.
- ARAÚJO, Joel Zito. Mídia e produções de subjetividade: questões do racismo. In: BOCK, Ana Mercês Bahia et al. (Org.). *Mídia e psicologia: produção de subjetividade e coletividade*. Brasília: Conselho Federal de Psicologia, 2009. p. 165-170.
- ARAÚJO, Joel Zito (Org.). *O negro na TV pública*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2010.
- ARAÚJO, Joel Zito. Cineasta e pesquisador fala sobre identidade racial e a representação dos negros na televisão e no cinema nacional. *Revista E Sesc-SP*, São Paulo, 30 jun. 2016. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10131_JOEL+ZITO+ARAUJO#/tagcloud=lisa>. Acesso em: 18 set. 2016.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRAGA, Amanda. *História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas*. São Carlos: Edufscar, 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRASIL. Casa Civil. Lei N. 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Brasília: Casa Civil, 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 29 jun. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. Centro de Estudos Afro-Orientais. *De olho na cultura: ponto de vista afro-brasileiros*. Salvador/ Brasília: Fundação Palmares, 2005.

BRASIL. Ministério da Cultura. Centro de Estudos Afro-Orientais. *Uma História do negro no Brasil*. Salvador/ Brasília: Fundação Palmares, 2006.

BRASIL. Ministério da Cultura. *O negro na universidade: o direito a inclusão*. Brasília: Fundação Palmares, 2007.

BRASIL. Casa Civil. Lei Nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Brasília: Casa Civil, 2012. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/12711.htm>. Acesso em: 29 jun. 2017.

BRASIL. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. *Gênero e diversidade na Escola: formação de professoras/es em gênero, sexualidade, orientação sexual e relações étnico-raciais*. Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília : SPM, 2009. Disponível em: <http://estatico.cnpq.br/portal/premios/2014/ig/pdf/genero_diversidade_escola_2009.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a.

BOURDIEU, Pierre. *Poder simbólico*. Tradução de Fernandes Tomaz. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

BOTELHO, André et al. *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*. São Paulo: Claro Enigma, 2016.

CAETANO, Maria do Rosário. “Joel Zito por um cinema de negros”. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 2002. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp08052002992.htm>>. Acesso: 10 set. 2016.

CAMARGO, Evelin Cássia. *A mão-de-obra feminina no mercado de trabalho brasileiro: uma análise a partir da divisão sexual do trabalho*. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Alfenas, 2014. Disponível em: <<https://www.unifal->

mg.edu.br/economia/sites/default/files/economia/4_monografias/2014_2_Monografia%20Evelin%20C%3%A1ssia%20Camargo.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2017.

CAMPOS, Luiz Augusto. Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo: a história de uma edição. *Revista Estudos Políticos*: a publicação eletrônica semestral do Laboratório de Estudos Hum(e) anos (UFF), Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 620-627, set. 2016. Disponível em: <<http://revistaestudospoliticos.com/>>. Acesso: 10 ago. 2016.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, set./dez.2003, p. 117-132. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008>. Acesso em: 10 jan. 2017.

CHIAVENATO, Júlio José. *O negro no Brasil: da senzala à abolição* São Paulo: Moderna, 1999.

CIVITA, Laura Taves. *O melhor de Carmem da Silva*. Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos, 1994.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Tradução Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Marcel Alves. Memórias e narrativas híbridas no cinema brasileiro contemporâneo. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS – SEPECH, 11, 2016, Londrina. *Anais...:BlucherProceedings*, 2016. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/memrias-e-narrativas-hbridas-no-cinema-brasileiro-contemporneo-23672>>. Acesso em: 29 set. 2016.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitária, y violencia contra las mujeres de color. In: MÉNDEZ, Raquel Lucas Platero (Org.). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, 2012. p. 87-122.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Roxo, 2007.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBS, Sylvie. *Cinema e Literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional*. Fortaleza: Interarte, 2007.

FARIAS, Patrícia. Joel Zito Araújo: um cineasta e sua missão. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/duas-entrevistas-joel-zito-araujo-e-milton-santos>>. Acesso em: 10 out. 2016.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 8.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Cortez, 2007.

FILHAS do vento. Direção: Joel Zito Araújo. Produção: Márcio Curi. Rio de Janeiro: Riofilme, 2005. 1 DVD (85 min).

FONSECA, Marcus Vinícius et al. *Relações étnico-raciais e educação no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Visibilidade e ocultação da diferença, imagens de negro na cultura brasileira. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 87-115.

FOUGEIROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. Movimentos feministas. In: HIRATA, Helena et al. (Org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: UNESP, 2009. p. 144-149.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 103-119

GONZÁLEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel T. (Org.). *O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro: Graal, 1982. p. 87-106.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Desigualdade e diversidade: os sentidos contrários da ação. In: BOTELHO, André et al. *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*. São Paulo: Claro Enigma, 2016.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Preconceito racial: modos, temas e tempos*. São Paulo: Cortez, 2008.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. *Novos Estudos*, São Paulo, v. 61, p. 147-162, 2001. Disponível em: <<https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/25-encontro-anual-da-anpocs/st-4/st20-3/4678-aguimaraes-democracia/file>>. Acesso em: 20 out. 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomas Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIRATA, Helena. Gênero, raça e classe. Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

HOOKS, Bell. Intelectuais Negras. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, ago./dez. 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNI, Octavio. *Pensamento social no Brasil*. Bauru: EDUSC, 2004.

JULLIER, Lauret; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução Magda Lopes. 7. ed. São Paulo: SENAC, 2012.

LAHNI, Cláudia Regina et al. A mulher negra no cinema brasileiro: uma análise de Filhas do vento. *Revista Científica do Centro Universitário Barra Mansa*, Barra Mansa, v. 9, n. 17, p. 80-88, jul. 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/3493545/A_mulher_negra_no_cinema_brasileiro_uma_an%C3%A1lise_de_Filhas_do_Vento>. Acesso em: 18 set. 2016.

LIMA, Sumaya Machado. Filhas do vento: afirmação e visibilidade para a identidade brasileira. In: FAZENDO GÊNERO, 8, Florianópolis, 2008. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST1/Sumaya_Machado_Lima_01.pdf>. Acesso em: 18 set. 2016.

LIMA, Sumaya Machado. *As Filhas do vento e O céu de Suelly*: sujeitos femininos no cinema da retomada. 2010. 272f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/93832>>. Acesso em: 18 set. 2016.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, Bogotá/Colombia, v. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

MATTOS, Regiane Augusto. *História e cultura afro-brasileira*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MOHANTY, Chandra Talpade. Bajo los ojos de Occidente: feminismo académico y discursos coloniales. In: NAVAZ, Liliana Suárez; HERNÁNDEZ, Rosalva Aída. *Descolonizar el feminismo*: teorías y prácticas desde los márgenes. Valencia: Cátedra, 2008. p. 75-106.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*: usos e sentidos. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil fundamentos antropológicos. *Revista USP*, São Paulo, n. 68, p. 46-57, dez./jan. 2006. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13482/15300>>. Acesso em: 10 set. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, n.19, p. 25-56, jan./dez. 2011. Disponível em:<http://www.unifesp.br/campus/gua/lapha/images/Material_apoio/artepolticamarcaosnapolitano.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: a História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 1985.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.

OLIVEIRA, Mirian Ribeiro de. A ideologia racista de cor no discurso midiático Filhas do vento. *Calidoscópico*, São Leopoldo, v. 11, n. 2, p. 116-123, maio/ago. 2013. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2013.112.02>>. Acesso em: 18 set. 2016.

ORTIZ, Renato. Frantz Fanon: um itinerário político e intelectual. *Contemporânea, Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 4, n. 2, p. 425-442, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://kilombagem.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/07/Fanon-Ortiz-.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODNEY, Pai. Oxum e o poder feminino. *Revista Geledes*. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/oxum-e-o-poder-feminino/>>. Acesso em: 12 de fev. 2018.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do ser negro: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo; Rio de Janeiro: Educ/Fapesp; Pallas, 2002.

SANTOS, Marcos Ferreira. As filhas do vento e a ancestralidade africana: a alma de Orfeu-Jeliya-Griot. In: SOUZA, Edileuza Penha de (Org.). *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da lei 10.639/2001*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.p. 65-86. (Vol. 2).

SANTOS, Ivair Augusto Alves. *O Movimento Negro e o Estado (1983-1987): o caso do Conselho de Participação da Comunidade Negra no Governo de São Paulo*. 2. ed. São Paulo. 2010.

SILVA, Divino José da; LIBÓRIO, Renata Maria Coimbra (Org.). *Valores, preconceito e práticas educativas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

SILVA, Marcos Rodrigues. *O negro no Brasil: histórias e desafios*. São Paulo: FTD S.A, 1987.

SKIDMORE, Thomas. Fato e Mito: descobrindo um problema racial no Brasil. *Cadernos de Pesquisa*, n. 79, p.1-12, 1991. Disponível em: <<http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/1010>>. Acesso em: 30 set. 2016.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SODRÉ, Muniz. Cor e civilização. In: ARAÚJO, Joel Zito (Org.). *O negro na TV pública*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2010. p. 75- 80.

SOUZA, Eros; BALDWIN, John R.; ROSA, Francisco Heitor. A construção social dos papéis sexuais femininos. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 485-496, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722000000300016>. Acesso em: 18 jul. 2011.

SOUZA, Jessé. Democracia racial e multiculturalismo: a ambivalente singularidade cultural brasileira. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 38, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-46X2000000200007&lng=pt&nrm=iso&tlng=p>. Acesso: 18 ago.2017.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SOUZA, Marina de Mello. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2014.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. 7. ed. São Paulo: Papyrus, 2012.

SITES:

A NEGAÇÃO do Brasil: o negro na telenovela. Direção: Joel Zito Araújo. Produção: L.C.A. Produções. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6kD-FvhdPaM>>. Acesso em: 20 out. 2016.

BIBLIOTECA DIGITAL DAS ARTES DO ESPETÁCULO. Disponível em: <www.bjksdigital.museusegall.org.br/>. Acesso em: 15 fev. 2017.

CENTRO DE REFERÊNCIA, ESTUDOS E AÇÕES SOBRE CRIANÇAS E ADOLESCENTES. *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado*. [2009?]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BZG-6heFXw>>. Acesso em: 20 out.

CAETANO, Maria do Rosário. Negros no cinema. *Observatório de Imprensa*, [2002?]. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp08052002992.htm>>. Acesso: 10 set. 2016.

CAMPOS, Leonardo. Crítica | Filhas do Vento. 2017. Disponível em: <<http://www.planocritico.com/critica-filhas-do-vento>>. Acesso em: 16 out. 2016 .

CINEASTA Joel Zito Araújo avalia que mídia tradicional é injusta no debate racial. *Agência Brasil*, 13 maio 2013. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/cineasta-joel-zito-araujo-avalia-que-midia-tradicional-e-injusta-debate-racial/#gs.g6iEV7k>>. Acesso em: 28 jul.2017.

COTAXÉ: o efêmero estado União de Jeovah.Direção: Joel Zito Araújo.Produção: L.C.A. Produções. 2013. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=6kD-FvhdPaM>>. Acesso em: 20 out. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE).Censo 2010 mostra as características da população brasileira. *Portal Brasil*,2 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/educacao/2012/07/censo-2010-mostra-as-diferencas-entre-caracteristicas-gerais-da-populacao-brasileira>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

MARCELO, Hessel. Crítica | Filhas do Vento. 2017. Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/filhas>>. Acesso em: 16 out. 2016.

OLIVEIRA, Antonio C. *Um gênio chamado Spike Lee*. 2015.Disponível em: <<http://todosnegrosdomundo.com.br/um-genio-chamado-spike-lee/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

ORFEU Negro. *TV Brasil*,7 out. 2012, Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/ciclos-de-cinema/episodio/orfeu-negro/>>. Acesso em: 09 maio 2017.

TV BRASIL. Joel Zito Araújo no Curta em Cena. *Curta em Cena*, 04 jul. 2017. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/curta-em-cena/2017/06/joel-zito-araujo-no-curta-em-cena>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

UNIVERSIDADE LIVRE FEMINISTA. *Alma negra da cidade*. 1990. Disponível em: <<https://vimeo.com/6190777>>. Acesso em: 20 out. 2016.