

Arte, cultura e comunicação sob distintas perspectivas de mulheres na América Latina e no Caribe

**Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas
no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação**

**Júlio César Suzuki
Rita de Cássia Marques Lima de Castro
Andréa Rosendo da Silva
(organizadores)**

ISBN: 978-85-7506-487-0

DOI: 10.11606/9788575064870

JÚLIO CÉSAR SUZUKI

RITA DE CÁSSIA MARQUES LIMA DE CASTRO

ANDRÉA ROSENDO DA SILVA

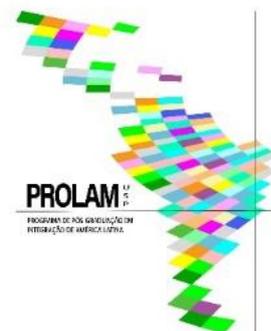
(ORGANIZADORES)

**Arte, cultura e comunicação sob distintas
perspectivas de mulheres na América
Latina e no Caribe**

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na
política, na arte, na cultura e comunicação



FFLCH-USP
PROLAM-USP
2024



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitor: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - FFLCH

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Vice-diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

Presidente da CPG: Profa. Dra. Marilene Proença Rebello de Souza

Vice-presidente da CPG: Prof. Dr. Júlio César Suzuki

COMITÊ EDITORIAL

Prof. Dr. Adebaro Alves dos Reis (IFPA)

Profa. Dra. Adriana Carvalho Silva (UFRRJ)

Prof. Dr. Adriano Rodrigues de Oliveira (UFG)

Prof. Dr. Agnaldo de Sousa Barbosa (UNESP)

Prof. Dr. Alécio Rodrigues de Oliveira (IFSP)

Profa. Dra. Ana Regina M. Dantas Barboza da Rocha Serafim (UPE)

Prof. Dr. Cesar de David (UFSM)

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto (UEG)

Profa. Dra. Maria Jaqueline Elicher (UNIRIO)

Prof. Dr. Ricardo Júnior de Assis Fernandes (UEG)

Prof. Dr. Roni Mayer Lomba (UNIFAP)

Profa. Dra. Telma Mara Bittencourt Bassetti (UNIRIO)

Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG)

- A786 Arte, cultura e comunicação sob distintas perspectivas de mulheres na América Latina e no Caribe [recurso eletrônico] / Organizadores: Júlio César Suzuki, Rita de Cássia Marques Lima de Castro, Andréa Rosendo da Silva. -- São Paulo : FFLCH/USP, PROLAM/USP, 2024. 3.900 Kb ; PDF. --(Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação)

Vários autores.

ISBN: 978-85-7506-487-0
DOI 10.11606/9788575064870

1. América Latina e Caribe. 2. Mulheres – América Latina. 3. Mulheres – Caribe. 4. Arte. 5. Ativismo cultural. 6. Interseccionalidade. I. Suzuki, Júlio César. II. Castro, Rita de Cássia Marques Lima de. III. Silva, Andréa Rosendo da. IV. Série.

CDD 980



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Capa e editoração: Rita Lima de Castro

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores, os quais também se responsabilizam pelas imagens utilizadas.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| A DIVERSIDADE DO OLHAR NA ARTE, CULTURA E COMUNICAÇÃO DE MULHERES LATINO-AMERICANAS E CARIBENHAS | 1 |
| Júlio César Suzuki | |
| Rita de Cássia Marques Lima de Castro | |
| Andréa Rosendo da Silva | |
| | |
| CAPÍTULO 1 | 8 |
| A PERFORMANCE ARTÍSTICA ANUNCIADA POR CORPOS POLÍTICOS FEMININOS | 8 |
| Manoela de Barros Barbosa Furtado Ribeiro | |
| | |
| Capítulo 2 | 32 |
| A Presença Da Atriz Negra Na Cena Teatral Paulistana | 32 |
| Eliane Weinfurter dos Santos | |
| | |
| CAPÍTULO 3..... | 80 |
| COLONIALIDADE DO PODER E DO GÊNERO E VISUALIDADES INSURGENTES NO FILME SEMENTES - MULHERES PRETAS NO PODER..... | 80 |
| Andréa Rosendo da Silva | |
| Carolinne Mendes da Silva | |
| Dennis de Oliveira | |
| | |
| CAPÍTULO 4..... | 121 |
| GÊNERO E CIDADE: ARTISTAS BAIANAS NAS RUAS DE SALVADOR-BA.. | 121 |
| Maiara Bomfim Franco | |
| Liliane Vasconcelos | |

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO 5 | 153 |
| O LUGAR DAS MULHERES EM O CÉU DE SUELY (2006) , DE KARIM AÏNOUZ | 153 |
| Agnelo Bento Lino Filho | |
| CAPÍTULO 6 | 204 |
| A CONSTRUÇÃO DO TERMO MULATA E A PUBLICIZAÇÃO DA MULHER NEGRA COMO OBJETO SEXUAL | 204 |
| Iara Fernanda da Silva Custódio Diego Augusto Souza Cabalheiro | |
| CAPÍTULO 7 | 238 |
| REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NO CINEMA LATINO-AMERICANO: ANÁLISE COMPARATIVA DOS FILMES AQUARIUS E ESTRANHA | 238 |
| Júlia Drumond Cunha Christianne Luce Gomes | |
| CAPÍTULO 8 | 287 |
| CORPO POLÍTICO RACIALIZADO: REFLEXÕES A PARTIR DE VICTORIA SANTA CRUZ | 287 |
| Cleuza Fernandes de Souza Fernando Carneiro Pires | |
| Sobre os organizadores | 332 |
| Sobre os autores | 335 |



A DIVERSIDADE DO OLHAR NA ARTE, CULTURA E COMUNICAÇÃO DE MULHERES LATINO-AMERICANAS E CARIBENHAS

Este e-book, que faz parte da série *Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação*, é formada por distintas perspectivas. Como um caleidoscópio de diversos tons, cores e formatos, que é a essência dessa série, este livro eletrônico traz a riqueza de diversidades dos olhares sobre arte, cultura e comunicação de mulheres latino-americanas e caribenhas.

Neste texto inicial, trouxemos algumas falas originais das pessoas que compuseram esta obra, considerando o que nos foi enviado como resumo das produções que participaram da análise editorial para publicação. Essas falas foram trazidas para este início da obra como uma forma de evidenciar a riqueza e as abordagens diversas que cada pessoa autora escolheu para realizar sua 'pintura' do mundo. Entendemos que não há nada mais rico e multicolorido do que trazer as palavras, as formas, as cores escolhidas pelas próprias pessoas que deram vida a essas obras que compõem este e-book.

Iniciamos essas abordagens com distintas perspectivas no capítulo 1, intitulado *A performance artística anunciada por corpos*

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



2

políticos femininos, de autoria de Manoela de Barros Barbosa Furtado Ribeiro, traz uma leitura de duas artistas brasileiras que são precursoras em foto e vídeo performance, em nosso País, nas décadas de 1960 e 1970, Letícia Parente e Lenora de Barros. Manoela nos brinda com uma análise dos procedimentos que as duas artistas têm para realizar seus trabalhos, partindo de seus corpos justapondo-se à ideia “do corpo feminino como corpo político”, como ressalta a autora.”

O capítulo 2, de autoria de Eliane Weinfurter dos Santos, intitulado *A Presença Da Atriz Negra Na Cena Teatral Paulistana*, nos possibilita conhecer alguns dos diversos eventos que marcaram trajetórias das atrizes Dirce Thomaz, Cleide Queiroz, Lizette Negreiros e Roberta Nunes, além de trazer um recorte temporal sobre o Teatro Experimental do Negro e as atrizes que nele atuaram. A autora Eliane destaca que, além de focar nas carreiras dessas atrizes que atuam na cidade de São Paulo, o texto aponta para episódios de discriminação que essas atrizes enfrentaram, destacando “sobretudo, a resistência e a persistência que mantiveram para seguir no teatro e em outros segmentos artísticos.”

O capítulo 3, de autoria de Andréa Rosendo da Silva, Carolinne Mendes da Silva e Dennis de Oliveira, nomeado *Colonialidade do poder e do gênero e visualidades insurgentes no filme Sementes - mulheres pretas no poder*, trata de uma oportuna

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



3

reflexão acerca das visualidades que estão no filme documentário que dá nome ao capítulo e trata do protagonismo de seis mulheres que narram suas histórias. Utilizando-se de um diálogo com as epistemologias anticoloniais e decoloniais, o capítulo faz a análise fílmica do documentário, focando no debate sobre colonialidade do poder e de gênero, bem como, “busca compreender as ações empreendidas pelas mulheres negras no tempo e no espaço representado no audiovisual, com o objetivo de revelar práticas sociais do feminismo afrolatino desde o Brasil.”

No capítulo 4, intitulado *Gênero e cidade: artistas baianas nas ruas de Salvador-BA*, das autoras Maiara Bomfim Franco e Liliane Vasconcelos, trabalha com a problemática da identificação de como as mulheres que são artistas urbanas têm ocupado espaços públicos, enquanto realizam a transcrição de territorialidades e de representações identitárias na cidade de Salvador. Para tanto, as autoras analisaram as obras de Nila Carneiro e Sista Katia, duas artistas baianas que atuam em um espaço que antigamente era ocupado somente por figuras masculinas, como ressaltam Maiara e Liliane. O capítulo, portanto, contribui para trazer mais visibilidade às produções das artistas mulheres e reforçando sua importância, não apenas na academia, mas na sociedade.

No capítulo 5, de autoria de Agnelo Bento Lino Filho, nomeado *O lugar das mulheres em O Céu de Suely (2006)*, de

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



4

Karim Aïnouz, encontramos uma análise de forma e estilo do que o autor denomina “mise-en-scène fílmica - as contradições e os limites da representação da mulher pobre em um formato de filme que pressupõe “rebeldia” formal.”. O filme que dá o mote para a análise de Agnelo Bento é o que ele resume como “um diálogo com o road movie em chave invertida.” Trabalhando com os chamados elementos da contracultura (desvio da norma, super-8, estradas, jovem guarda), o filme traz como protagonista uma mulher, Hermila, que não vem de uma classe privilegiada economicamente - e o capítulo desenvolvido por Agnelo Bento leva a uma leitura que nos instiga a questões como: de onde parte a fala do autor do filme? Qual seu ângulo narrativo? Mergulhemos nessas questões e criemos outras mais ao realizar nossa própria leitura da leitura do filme.

O capítulo 6, de Lara Fernanda da Silva Custódio e Diego Augusto Souza Cabalheiro, traz o título *A construção do termo mulata e a publicização da mulher negra como objeto sexual*. O propósito do trabalho é compreender a construção histórica desse termo que converte a mulher negra em instrumento do inconsciente, buscando apagar sua identidade por meio de um personagem que foi incorporado ao carnaval, tornando-se símbolo da cultura brasileira. O capítulo explora as questões que circundam a mulher negra, como: gênero, raça e cor, e sua leitura possibilita que se discuta sobre certos aspectos que foram se enraizando na cultura brasileira, aspectos estes que, conforme

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



5

ressaltam Iara e Diego, nos levam a “entender o que essas manifestações ocultam, a fim de revelar marcas de consciência e memória.”

Chegando ao capítulo 7, intitulado *Representações das mulheres no cinema latino-americano: análise comparativa dos filmes Aquarius e Estranha*, de autoria de Júlia Drumond Cunha e Christianne Luce Gomes, deparamos com uma leitura do cinema como artefato cultural e instrumento político. As autoras estimulam a reflexão sobre o empoderamento feminino, subjetividade, maternidade, adolescência, sexualidade, sob a perspectiva do feminismo interseccional, analisando as duas obras que compõem o título do capítulo, *Aquarius* e *Estranha*, que mostram opressões de gênero que as personagens protagonistas sofrem. Como comentam as próprias autoras, o trabalho destaca a importância de se analisar obras, no caso cinematográficas, como fontes em que se discute o papel e a representação da mulher na sociedade. Sim, o trabalho demonstra “como o lazer, enquanto prática cultural, possibilita reflexões, debates e novos olhares a respeito de questões sociais importantes”.

Concluimos este e-book com o capítulo 8, de autoria de Cleuza Fernandes de Souza e Fernando Carneiro Pires, intitulado: *Corpo político racializado: reflexões a partir de Victoria Santa Cruz*. O texto aborda a vivência e reflexões de Cleuza e Fernando a partir do contato com a obra da poeta e cantora peruana Victoria

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



6

Santa Cruz, movimentos sociais feministas e estudos sobre o antirracismo. O trabalho nos leva a pensar sobre os desdobramentos “reflexivos e práticos que o contato com a arte desta autora proporcionou, evidenciando seu papel no feminismo negro na América Latina”, conforme destacam os autores ao apresentarem um resumo de sua obra. A contribuição do capítulo também se estende a considerarmos essas distintas perspectivas de mulheres latino-americanas e caribenhas considerando suas obras culturais, as quais influenciam momentos importantes de reflexão, estimulam movimentos sociais e individuais visando à superação de desigualdades como, no caso do trabalho em questão, o racismo.

Assim, após realizarmos esse recorrido matizado de questões reflexivas, nos compete apresentar algumas palavras que expressem nossos mais amplos objetivos. Que este conjunto de distintas perspectivas sirva para que possamos construir novos olhares, novas formas de nos relacionarmos com mais humanidade e equidade, é um dos nossos anseios. Esperamos que esta obra sirva como ponto de inflexão e mudança, em busca de uma sociedade mais igualitária, baseada em respeito e empatia.

Ótima leitura!

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



7

Júlio César Suzuki¹

Rita de Cássia Marques Lima de Castro²

Andréa Rosendo da Silva³

¹ Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso, graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná, graduação em Química pelo Instituto Federal de São Paulo, mestrado em Geografia (Geografia Humana) pela Universidade de São Paulo, doutorado em Geografia (Geografia Humana) pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência, em Fundamentos Políticos, Sociais e Econômicos da Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, é Professor Associado da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Integração da América Latina (PROLAM/USP), onde também atua como vice-coordenador. Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Agricultura, Urbanização, Geografia e Literatura e Teoria e Método. jcsuzuki@usp.br ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7499-3242>

² Doutora em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina - PROLAM/USP. Mestre em Administração de Empresas pela Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas. Jornalista, formada pela Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero. Bacharel em Administração pelo Centro Universitário Senac SP. Bacharel em Ciências Contábeis pelo Centro Universitário Senac SP. Pós-doutorados: 1) FEA-USP, Departamento de Administração (2015-2017). 2) FEA-USP, Departamento de Economia (2019-2022). Na USP: Professora e orientadora de Mestrado e Doutorado - Prolam-USP, desde jan.2021. Pesquisadora no CORS - Center for Organization Studies e no NESPI - Núcleo de Estudos e Pesquisas de Política Internacional, Estudos Internacionais e Políticas Comparadas, ambos da FEA-USP. Pesquisadora no GP-CNPq Psicologia, Sociedade e Educação na América Latina, do Instituto de Psicologia-USP e no CRIACOMC (ECA-USP); Pesquisadora na Cátedra José Bonifácio - IR-USP. Presidente adjunta para o Brasil e Chefe de Relações Internacionais do Centro Latinoamericano de Estudios en Epistemología Pedagógica. Professora de Ensino Superior desde 2004. Avaliadora ad hoc de cursos - Basis - INEP-MEC. Avaliadora de premiações na área pública. Na Área Acadêmica, desde 1998 desenvolve projetos de Credenciamento Internacional, Auto Avaliação Institucional, Implantação de Sistemas Educacionais, Assessoria Acadêmica - Apoio à Pesquisa. ritalimadecastro@usp.br; ritalimadecastro@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0137-6005>

³ Jornalista, doutoranda bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam/USP). Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR), bacharel em Comunicação Social - Jornalismo e graduada em Geografia pela UFPR. Professora colaboradora na pós-graduação lato sensu "Gestão de Projetos Culturais (GESTCULT)" do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc), da ECA-USP. Integra a Cátedra Otavio Frias Filho de Estudos em Comunicação, Democracia e Diversidade e os Grupos de pesquisa: Mirada-Estudos de Gênero e Audiovisual (USP); Grupo de Estudos do Núcleo de Apoio à Pesquisa Celacc (Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação) da USP; o GT "Epistemologias decoloniais, territorialidades e cultura" do CLACSO (Conselho Latino Americano de Ciências Sociais); Núcleo de Pesquisa Diálogos Interseccionais e Epistemologias Latinoamericanas da USP (Nupedelas/USP), e Grupo de Pesquisa RHECADOS - Hierarquizações Étnico-raciais, Comunicação e Direitos Humanos, da Universidade Estadual da Bahia (Uneb). andrearosendo@usp.br; dearosendo@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-6384-2270>

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



CAPÍTULO 1

A PERFORMANCE ARTÍSTICA ANUNCIADA POR CORPOS POLÍTICOS FEMININOS

Manoela de Barros Barbosa Furtado Ribeiro ⁴

Introdução

Este artigo propõe a leitura dos trabalhos de Letícia Parente e Lenora de Barros, artistas brasileiras precursoras no âmbito da fotoperformance e da videoperformance brasileira, através de uma perspectiva que considera seus procedimentos artísticos como manifestações do corpo feminino enquanto corpo político.

O método adotado neste artigo propõe uma análise qualitativa sobre as obras dessas artistas, a partir da visualização de vídeos disponibilizados on-line (nas plataformas Vimeo e Youtube) e de leituras de teóricos/as como André Parente, Christine Mello, Arlindo Machado, Katia Canton, Andrea Giunta, Rozsika Parker e Griselda Pollock.

Estas produções envolvem a interlocução entre sujeito e

⁴ Artista visual, pesquisadora e professora. Doutoranda e Mestre em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Professora de Arte do Município de Canoas/RS desde 2015. E-mail: furtadomr@gmail.com.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



9

mundo, justapõe-se à ideia de presença e pertencimento. Presença a qual, na esteira do campo das artes foi – e ainda é – velada. As historiadoras Rozsika Parker e Griselda Pollock (1981, p. 3) apontam que há um apagamento de mulheres como artistas na história da arte, advindo de uma compreensão exclusivamente masculina – sustentada, principalmente, pela ideologia patriarcal –, um padrão ainda é reproduzido.

Portanto, evidenciar procedimentos performativos femininos é uma estratégia que confronta um sistema erigido por hierarquias e tenciona uma historiografia excludente. A pesquisadora Jeanie K. Forte (1988, p. 217) argumenta que a performance artística feminina tem uma natureza inerentemente política, uma vez que deriva de suas relações com o sistema dominante de repressão. Conseqüentemente, ao explorar o destino do próprio corpo, as artistas ressignificam convenções estruturadas por discursos que favorecem homens. Com elaborações poéticas que têm na sua centralidade a presença ativa de um corpo político, elas apresentam outros mecanismos para discutir identidade, representatividade e objetificação.

A concepção de corpo político feminino abordado aqui se vincula à conjuntura política brasileira estabelecida por um governo autoritário.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



10

No Brasil, o totalitarismo político implantado pelo Golpe de 1964 levou artistas das tendências neovanguardistas⁵ a tentarem provocar um impacto transformador, fazendo com que suas obras se aproximassem do campo político e social - como nas exposições *Opinião 65* (1965) e *Opinião 66* (1966) e, principalmente, na *Nova Objetividade Brasileira* (1967), todas realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). O ideário desta nova vanguarda é explicitado no documento *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967), assinado por Hélio Oiticica em conjunto com outros e outras artistas. Tal renovação de valores, em concordância com anseio por superar barreiras culturais e de classe e a proposição de uma vida em uma sociedade mais justa e alinhada horizontalmente inauguraram uma nova relação entre a arte e a política.

Esta frente de resistência, em meio a fragilidade e repressão desencadeadas pelos Atos Institucionais, implicou fortemente na utilização do corpo enquanto material de arte.

⁵ A partir do pensamento de Benjamin, Dietrich Scheunemann (2005) explica a genealogia da neovanguarda; em que a invenção da fotografia e das novas técnicas de reprodutibilidade provocaram a busca de novas alternativas para a arte, ao questionar sua tradição representativa e mimética. Enfatiza, então, os *readymades* de Andy Warhol, que problematizaram a unicidade e autoria da obra de arte. Através da revisitação de conceitos e práticas tradicionais da vanguarda, Scheunemann atribui à produção dos anos 1950/60 o status de neovanguarda.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



11

A historiadora e curadora Andrea Giunta (2018, p. 29) menciona que, de maneira geral, “o corpo estava no centro das preocupações políticas, sociais e estéticas dos anos 1960, 1970 e 1980”. Ademais, a percepção do corpo feminino estigmatizado culminou em inúmeras obras performáticas que contestavam estruturas normativas dominantes do modernismo, e essa conscientização repercutiu, de maneira acentuada, nas poéticas de artistas mulheres. De acordo com Giunta (2008, p. 9), as mulheres foram pioneiras nessa nova expressão artística, pois ao assumirem o protagonismo de sua própria figura exploraram amplamente ações que reivindicavam determinações regulamentadas dos modos de estar no mundo.

Para exemplificar, lembremos de Anna Maria Maiolino quando cobre sua face com uma venda na série *Fotopoemação* (1976), evidenciando a constante violência e sufocamento da mulher; em *Eat me* (1976) de Lygia Pape, criticando o preceito do corpo feminino como objeto de consumo; ou Anna Bella Geiger em *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977), aludindo às fronteiras da identidade e cultura nacional. Destarte, questionamos: de que jeito estratégias poéticas femininas que envolvem o contexto social e político colaboram com a reinvenção e transformação das limitações sexistas e classistas de discursos de viés

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



universalizante e patriarcal? De que forma fotoperformances e videoperformances de artistas brasileiras associam-se a gestos e ideias de um corpo político traduzido por meio da imagem? Quais as relações envolvidas em uma presença feminina na foto e videoperformance? De que maneira as artistas se apropriaram de suas representações sociais e criaram em contradição à opressão em que estavam inseridas?

Neste texto, como dito anteriormente, faremos uma leitura de trabalhos de Letícia Parente e Lenora de Barros. Considerando que suas práticas e experimentações com o corpo partem do olhar feminino, entendemos que refletem sensibilidades e condições socialmente distintas de produção e inserção no campo, podendo revelar objetivos e métodos de fazer distintos. Com o cuidado de não incorrer num sexismo determinista, acreditamos que, possivelmente, estes processos se desenvolveram por caminhos próprios e encontraram resultados passíveis de serem discutidos sob abordagens específicas, que pontuem diferentes reverberações do feminino.



2. O diálogo com a câmera na fotoperformance e videoperformance

No Brasil dessa época (1970), a chegada da câmera Portapack da Sony possibilitou a artistas iniciarem experiências em vídeo (MACHADO, 2007, p. 16). Em meio à emergência de engajamentos militantes, esse equipamento portátil de vídeo otimizou criações em torno do corpo na forma de comunicação estética e política, enfatizando, então, interrogações sobre identidade sociocultural. O corpo era motor da obra, já dito pelo crítico e historiador Frederico Moraes ainda em 1970: “se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra. O corpo, e nele os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento, sobretudo a inteligência” (MORAIS, 1975, p. 34).

Tais adventos foram mote para a realização de fotoperformances e videoperformances. Segundo a historiadora de arte Kristine Stiles (1996, p. 693), à medida que a performance se tornou cada vez mais dependente da inscrição fotográfica para eternizar a imagem de uma ação, trouxe também uma dinâmica diferencial em relação ao registro: ser pensada especificamente para a câmera. Originaram-se obras nas quais existe um ato performático que prescinde da presença do público, utilizando as linguagens da fotografia e do vídeo enquanto meios para estes processos

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



14

poéticos e resultando em um caráter diferente das performances ao vivo (cuja obra, gerada naquele instante, é testemunhada por outra pessoa).

Conforme o curador Arlindo Machado (2007, p. 22), “uma vez que a eloquência do trabalho não podia residir na sofisticação dos recursos expressivos ou tecnológicos, todo o esforço criativo era voltado para a performance do corpo que se oferecia à câmera”. Por esse ângulo, a fotografia não funciona somente como documentação e tampouco como fim, mas é propositora de um embate dialógico causado entre sujeito e câmera.

Como observado, tal processo performático realizado em caráter privado, isolado do espaço público e dirigido pela câmera de foto ou de vídeo não pode ser considerado mero registro da ação. A pesquisadora Christine Mello alega que há uma relação dialógica nesse encontro:

Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance. (MELLO, 2008, p. 144).

Logo, corpo e vídeo desenvolvem uma relação simbiótica, estabelecendo – conceitualmente - a noção de um corpo expandido, que se prolonga numa conjunção



corpo-câmera-mundo. É partindo desta experiência das artistas que iremos analisar, tendo como foco direto os próprios vídeos, os trabalhos de Letícia Parente e Lenora de Barros.

3. Letícia Parente

Letícia Parente (1930-1991) é referência da primeira geração da produção videográfica brasileira, cujo trabalho realiza-se no “entrecruzamento do corpo com a realidade simbólica de uma câmera videográfica”, conforme Christine Mello (2008, pg. 143) descreve. Corpo e máquina são, simultaneamente, conteúdo e contexto na construção de significados entre arte e política, tema principal levantado pela artista por vivenciar um período marcado pela fase mais violenta da ditadura militar.

Resultante de ações performáticas captadas em tempo real e criadas especialmente para o vídeo está *Marca registrada*, de 1975. Na obra, a artista perpassa uma linha de costura na própria sola do pé, em gestos precisos cujo resultado é a escrita "MADE IN BRASIL". A gravação, feita por Joe Azulay, mostra sua mão e seu pé em detalhe, num enquadramento fechado, dispensando a apresentação do restante do corpo.



Figura 1. Lefícia Parente. Marca Registrada. Videoperformance. 10'33''. 1975.



Disponível em: <<https://smarthistory.org/parente-marca-registrada/>>. Acesso em 07/05/2021.

É o registro de fragmentos de um corpo sem face, que não pode ser reconhecido e atribuído a um dono. Corpo esse que é mutilado, abrindo as feridas do momento histórico do Brasil suportado pela artista e explicitado mediante o gesto que se anuncia em resistência e luta. A prática é política e pode ser lida como protesto diante do regime militar, no qual corpos eram torturados, mortos e desovados anonimamente.

O ato de Lefícia simboliza uma denúncia. Mutilada, ela exprime o nacionalismo exacerbado, de sangue e dor ditatorial pela frase que tece no pé referente ao caminhar árduo de muitas brasileiras. Ao costurar em si as linhas da palavra, marca-se com angústia, transparecendo o desconforto de um corpo visto como não possuidor de

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



identificação.

Na videoperformance *Preparação I* (1975), ela situa-se em frente ao espelho e cola esparadrapos sobre os olhos e a boca, lacrando-os para, em seguida, redesenhá-los com maquiagem. Qual é a preparação da mulher ao sair de casa? Qual a função desse corpo na sociedade? Como ele é percebido?

Figura 2. Letícia Parente. *Preparação I*. Videoperformance. 3'28". 1975.



Disponível em:

www.artbasel.com/catalog/artwork/60670/Let%C3%ADcia-Parente-Prepara%C3%A7%C3%A3o-I-. Acesso em 02/04/2021.

Seus olhos vendados e sua boca calada revelam-se numa máscara submetida por convenções femininas referentes não só aos padrões de beleza, mas ao silenciamento que é imposto às mulheres. Ela denuncia a necessidade de se libertar e provocar indagações às



limitações uniformizantes. Nos instiga a pensar na imagem do corpo idealizado: efeito de uma vontade obstinada de cegueira, do aspiração por um físico exibido com superficialidade absoluta sem referência a uma autenticidade ou originalidade qualquer, na obrigação de ocultar o que gostaria de exhibir.

Desenhar outros olhos em cima dos seus sugere enfatizar outra visão, não a sua original, mas uma que é levada a ter: do corpo fixo, escondido e monitorado. Estratégia que evidencia a tentativa de controle do corpo da mulher e ao mesmo tempo, sua luta pela emancipação dos estereótipos.

Em *Projeto 158*, de 1975, Parente se apropria de imagens de modelos de revistas femininas e provoca distorções nesses rostos. Remodelação que problematiza as constantes imposições sociais sobre aspectos físicos das mulheres. Hoje, ainda se busca a idealização de uma matriz cuja essência é a simetria através de feitos cirúrgicos, cosméticos e maquiagens, manipulado pelo código tirânico das aparências desejadas, que dominam a reprovação do corpo como essencialmente imagem natural de si mesmo.

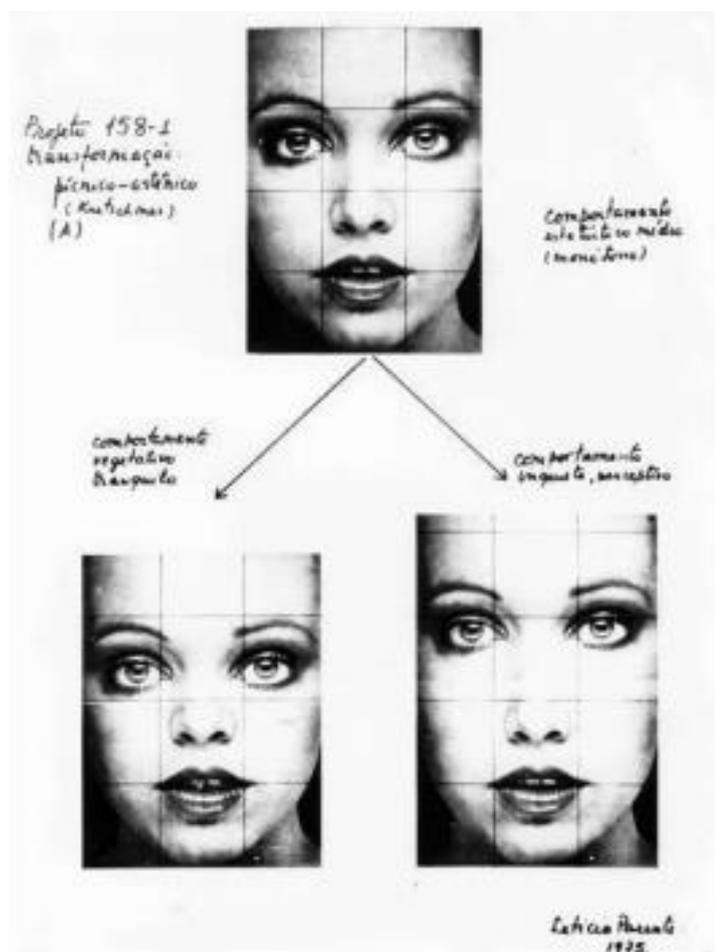


Figura 3. Leticia Parente. *Projeto 158*. fotografia pb sobre papel.

59,8 cm x 50 cm. 1975. Disponível em: <

<https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>>. Acesso em 07/05/2021.

Há, portanto, a comunicação da opressão de gênero voltada às tarefas cotidianas dentro do ambiente doméstico. Suas obras são, para André Parente (curador e filho da artista), “preparações e tarefas por meio dos quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam” (PARENTE, 2014,



p. 12). Ou seja, a artista lidava diretamente com quesitos da autonomia e da sua experiência enquanto mulher.

Para a historiadora e curadora Cecilia Fajardo-Hill (2018, p. 21), a noção das mulheres como artistas de menor qualidade ainda é difundida, baseada na “ideia usual de que sua estética é de mau gosto e intragável e de que questões que abordam (tais como a domesticidade, a sexualidade e a exclusão social) não são importantes”. Os trabalhos de Letícia demonstram o não conformismo com informações do dia-a-dia, que são subvertidas e estabelecem novas proposições e pareceres, expondo situações de existência que circundam o corpo, a mulher, a casa, o cotidiano.

Parente realizava experiências advindas de seu universo particular, partilhando um recorte íntimo do mundo, e sua criação confronta “a vivência ao nível mais profundo, do plano do visceral ao plano do corpóreo tátil com aquelas regiões circundantes do exterior imediato” (PARENTE; MACIEL, 2011, p. 111). Embora fossem realizadas no ambiente doméstico, por um viés dos hábitos da intimidade, este local ecoava suas impressões da sociedade, isto é, o que se passava ao seu redor.

Em *Preparação II* (1976), a câmera filma a artista aplicando-se quatro injeções e preenchendo uma ficha técnica de controle sanitário, na qual cada vacina intitula-se:

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



21

"anti-mistificação política", "anti-mistificação da arte", "anticolonialismo cultural" e "anti-racismo". Aproxima-se de *Made in Brasil* ao pensarmos sobre a vacinação como prevenção e solução do período ditatorial vigente.



Figura 6. Letícia Parente. *Preparação II*. Videoperformance. 7'40''.

1976. Disponível em:

<www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/preparacao-ii-preparation-ii>. Acesso em 02/04/2021.

Qual seria a vacina para momentos refratários, aniquiladores, seja no passado ou no presente? Um dos possíveis escapes conscientes é a arte. Ao se utilizarem da performance, artistas propõem inúmeras concepções que transmitem um contradiscurso capaz de desmistificar nossa ordem cultural. A latência cotidiana torna-se propulsora de outras maneiras de percepção quando "de fato, nenhuma

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução”, como exposto pela historiadora da arte Roselee Goldberg (2006, p. 9).

4. Lenora de Barros

Lenora de Barros (1953) é outra artista que produziu durante a ditadura militar e, comumente, utiliza a fotografia e o vídeo em performances diante da câmera, onde a representação de si mesma torna-se disparo de indagações que negam a sustentação de uma visão dos arquétipos bem aceitos da mulher. Além disso, a vivência durante o regime militar defronta os limites entre o que é visto e o que se esconde, convocando ao despertar da desatenção às violências, invisibilidades e condescendências.

Sua trajetória tem início em meados da década de 1970, com experimentações que nascem a partir do âmbito das questões propostas pela Poesia Concreta. Na obra *Não quero nem ver* (2005), Lenora convida o espectador a tatear sentidos que se entrelaçam em constelações de palavra-imagem-som.

A série é composta por quatro videoperformances em diálogo apresentadas no formato de instalação, uma ao lado da outra. Os vídeos exibem um plano fechado e a artista faz

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



23

uso de um gorro de lã que envolve seu rosto, como uma máscara que ora vela e ora expõe formas de sua persona.

O primeiro vídeo deste conjunto é *Tato no olho*, no qual ela faz um violento movimento de tapar e destapar seus olhos com as mãos, entre sons e ecos amplificados. No segundo vídeo, *Ela não quer ver*, está mascarada com um gorro e repete desesperadamente “não, eu não quero ver”, enquanto outra voz repete, num tom irônico, a frase “ela não quer ver”. No terceiro vídeo, intitulado *Já vi tudo*, a performance se dá a partir do ato de desfilar os fios do gorro de tricô, cobrindo e descobrindo a vista. No quarto e último, a câmera fecha-se mais ainda sobre seu rosto escondido e ela sussurra o poema *A Mulher - Há Mulheres*, que retrata a condição feminina e a construção de sua imagem. O gorro assemelha-se a uma escultura cuja forma molda o volume da sua face junto aos seus movimentos, ao mesmo tempo em que o esconde. Como o próprio título *Não quero nem ver* sugere, na imagem deste trabalho podemos ver uma mescla entre a recusa e o desejo de ver.



Figura 7. Lenora de Barros. Série *Não quero nem ver*. Videoperformance. 9'50''. 2005. Disponível em: <www.daros-latinamerica.net/artwork/n%C3%A3o-quero-nem-ver>. Acesso em 02/04/2021.

Compreende-se a artista disposta à percepção de si e de seu entorno. Sobretudo, se assimila o fato dela posicionar-se segundo um ser reflexivo e crítico, condizendo com o pensamento da curadora Katia Canton (2002, p. 58) sobre artistas que utilizam o próprio corpo e, assim, fazem “uma crítica diante da vida e do mundo, focados nos aspectos emocionais, sociais e políticos do ser humano que habita o corpo”. Aqui se ilustra o paralelo entre a performance e a militância política feminina, exposto no trabalho de Lenora diante de seu encontro consigo mesma.

Na sequência de fotoperformances intitulada

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



Homenagem a George Segal (1975), de Barros escova os dentes até cobrir seu semblante de pasta branca. Tal como em *Não quero nem ver*, podemos entender a ação pela via da formulação de sufocamento, relacionada à experiência de ser mulher numa instância perturbadora: a existência de algo que encobre os olhos e que não deixa ver, que silencia a boca e não deixa falar.



Figura 8. Lenora de Barros. *Homenagem a George Segal*.

Fotoperformance. 1975. Disponível em: <mam.org.br/acervo/2006-075-000-barros-lenora-de/>. Acesso em 02/04/2021.

Elemento provocador, o trabalho pode ser lido como oclusão que impede a visão do cenário da época – o encarceramento da democracia e a brutalidade da ditadura. Além dos olhos, a boca é peça muito utilizada pela artista, como na videoperformance *No País da Língua Grande Dai Carne a Quem Quer Carne* (2006), que a mostra, num

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



enquadramento fechado, mastigando a própria língua.

O que lhe é restringido de ser falado? O que nutre a boca? Qual é seu anseio metafórico? Qual é a História contada pelas mulheres? A língua mastigada - mutilada, como o pé de Letícia Parente – expressa uma inquietação do que significa ser constantemente calada e lutar por seu lugar de fala. O discurso linguístico, material e simbólico concentra-se na performance que afirma tal coibição.



Figura 9. Lenora de Barros. No país da língua grande, dai carne a quem quer carne. Videoperformance. 33'. 2006. Disponível em: <www.daros-latinamerica.net/artwork/no-pa%C3%ADs-da-l%C3%ADngua-grande-dai-carne-quem-quer-carne>. Acesso em 17/05/2021.

A repressão do falar e do ver – do silêncio e da cegueira – consta também em *Mim quer sair de si*, de 1993, em que a artista sufoca-se num plástico com o mesmo título da obra. A



procura de si evoca o interesse de revelar-se junto ao impedimento de expor-se:

Há séculos as mulheres têm sido sistematicamente excluídas ou apresentadas de formas estereotipadas ou tendenciosas, o que criou uma situação difícil de solucionar, pois as oportunidades para fazê-lo ainda são muito limitadas e várias das mesmas estruturas de preconceito e exclusão ainda prevalecem. (FAJARDO-HILL, 2018, p. 21).



Figura 10. Lenora de Barros. *Mim quer sair de si*, 1993. Impressão junto de tinta sobre papel algodão. 153,9 x 33 cm. Disponível em: <awarewomenartists.com/artiste/lenora-de-barros/>. Acesso em 07/05/2021.

Estas estruturas de preconceito as quais Fajardo-Hill (2018, p. 21) fala são percebidas em *Procuro-me* (2001), onde Lenora



fotoperforma simulando expressões faciais com diversos cabelos diferentes. É possível deduzir que ela investiga o critério de beleza perfeito e idealizado e, simultaneamente, critica a sociedade de consumo e a mídia que impõem protótipos de uma (falsa) perfeição de si. Tangenciando *Preparação I* e *Projeto 158* de Letícia Parente, *Mim quer sair de si* refere-se à medidas que se ajustam, normativamente, às faces femininas. Ao estabelecer-se junto à legenda PROCURO-ME, reflete sobre a busca por si mesma, na necessidade de desmistificar o que lhe é determinado socialmente.



Figura 11. Lenora de Barros, *Procuo-me*. Fotoperformance, 2001. Disponível em: <www.artsy.net/artwork/lenora-de-barros-procuo-me>.



Acesso em 02/04/2021.

Considerações Finais

Estas artistas escolheram o engajamento militante no decurso da arte. Partindo do ativismo contra regimes opressores, promoveram discussões problematizadoras do corpo - feminino, político, social, institucional e artístico.

Tanto Letícia Parente quanto Lenora de Barros voltam-se ao cotidiano, trazendo o íntimo de seus corpos como propulsor de suas produções. Entretanto, são evidências de espaços internos que, ao invés de submergirem numa inércia pessoal, emergem num exterior compartilhado, dirigindo a atenção às pluralidades existentes no mundo. Ambas afirmaram suas posições enquanto artistas e mulheres ao tratarem de suas experiências na construção de significados entre arte e política, criticando os moldes das convenções habituais e patriarcais.

Assim, tendo em vista a contribuição destas artistas como objeto de estudo para meu doutorado, procurei fazer uma análise partindo dos próprios vídeos e fotografias de seus trabalhos, além de uma pesquisa bibliográfica e documental as envolvendo. Vale lembrar que as criações aqui tratadas são de relevância não apenas de um passado histórico, mas situam-se ainda presentes. As artistas, ao exporem em imagens



a violência constante e sufocante junto ao apagamento e silenciamento das mulheres, contribuem não só para o campo das artes, mas reverberam temáticas atuais e urgentes. Destaca-se também o protagonismo das mulheres nas Artes Visuais, que mesmo na contemporaneidade é permanentemente velado, uma vez que nos estabelecemos numa conjuntura em que discursos moralizantes e repressivos diante da presença feminina na sociedade ainda é contínuo.

Referências

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira**. Um guia de tendências. São Paulo; Iluminuras, 2002.

FORTE, Jeanie K. Women's performance art: Feminism and postmodernism. In: Sue-Ellen Case (org.). **Performing feminisms: Feminist critical theory and theater**, Baltimore/ London: Johns Hopkins University Press, 1988.

GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecília. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da Performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil**. Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.



MORAIS, Frederico. **Artes plásticas, a crise da hora atual**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

PARENTE, André. Alô, é a Letícia?. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014.

_____, André; MACIEL, Kátia. Letícia Parente. **Arqueologia do cotidiano**: objetos de uso. RJ: +2 Editora, 2011.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses**: Women, Art and Ideology. London: Pandora, 1981.

STILES, Kristine. Performarce art. In STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists' writings. California: University of California Press, 1996.



Capítulo 2

A Presença Da Atriz Negra Na Cena Teatral Paulistana ⁶

Eliane Weinfurter dos Santos ⁷

Apresentação

Houve uma primeira fase do teatro no Brasil em que as apresentações aconteciam, inclusive, nas igrejas. Em meados do século XVII, de acordo com Lima (2010), o teatro adquire um aspecto mais formal e, mais profano, não condizendo mais com os espaços religiosos. A prática teatral passa a ser vista como um atentado à moral e aos bons costumes. Assim, nesse período, a presença negra em cena era aceita como normal e constituía, inclusive, a maioria de atores e atrizes nos grupos de teatro.

[...] Seja por essa ou por alguma outra razão que não podemos verificar, esse desprestígio acabou por determinar que a atividade teatral dessa época e

⁶ Este artigo é parte da dissertação de mestrado: A presença da atriz negra na cena teatral paulistana: quatro trajetórias defendida em junho de 2019. Orientação do Prof. Dr. Carlos H. B. Gonçalves. Banca composta pela Profa. Dra. Rosemary Segurado, Profa. Dra. Gislene Aparecida dos Santos e Prof. Dr. Rogério Monteiro de Siqueira.

⁷ Mestra em Filosofia na Escola de Artes, Ciências e Humanidades – USP, título obtido em 2019. Doutoranda no Departamento Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades – FFLCH-USP. Início: setembro/2020.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



33

transformasse, pródiga e majoritariamente, em 'coisa de preto' (LIMA, 2010, p.24).

Depois, com o advento de companhias estrangeiras, a percepção muda e participação de artistas negras é rechaçada dos palcos a não ser nos casos em que atuavam com papéis figurativos, os comumente chamados *Paisagem e Objeto Falante*. Ou como papéis estereotipados, tais como *Pai João, Mãe Preta, Mucama, Moleque de recados* e *Escravo Fiel, Elemento Pernicioso ou Negro Caricatural*.

Além do blackface⁸, em que artistas brancos se pintavam de preto para interpretar os papéis, técnica que foi naturalizada e admitida por muito tempo e que acontece ainda nos tempos atuais, episodicamente.

Personagens como a empregada doméstica, a babá, a cozinheira, a “mulata”, o porteiro, o motorista, o ladrão são atualizações dos papéis descritos acima. O racismo institui uma insistência em circunscrever o espaço de atuação de negras e negros.

O projeto iluminista do século XVIII ratificou a diferenciação dos corpos e estabeleceu a hierarquização entre o homem branco europeu e “os outros”, além de sustentar as

⁸ Técnica em que consiste na pintura do rosto de preto com tinta, pancake, carvão ou rolha queimada. As mãos cobertas com luvas e, muitas vezes, os lábios pintados exageradamente de vermelho.



teorias do racismo científico como o darwinismo social e a frenologia que promoveram a subjugação de outros povos. Subjugo esse que impacta a vida da população negra e das mulheres negras, em especial, do Brasil e outros países, até os dias atuais.

Davis (2016) aponta para a questão ao estabelecer a comparação: “ser mulher já é uma desvantagem nessa sociedade machista. Agora imaginem ser mulher e ser negra”.

E as mulheres negras atrizes com mais de 40 anos de idade? O teatro, foco principal deste trabalho, é um espaço que promove ou rompe com as estruturas racistas da sociedade brasileira?

Para conhecer e compreender a história de vida artística das atrizes Dirce Thomaz e Beta Nunes foram realizadas entrevistas semiestruturadas. Nas entrevistas foi possível, além de salientar momentos e trabalhos importantes de suas carreiras, entender como elas observaram e reagiram, ou não, às situações diversas de preconceito, discriminação racial e outras violências e quais as formas que encontraram para seguir apesar do desgaste dos enfrentamentos.

Na Mesa de Debate: *A pele negra no Teatro Paulistano* da 7ª Mostra Mário Pazini de Teatro do Gueto – Ed. Will Damas que aconteceu de forma presencial no Teatro Clariô, em 31.08.2017,

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



Cleide Queiroz discorreu sobre sua carreira, desde o início no teatro amador até a comemoração dos 50 anos de teatro profissional. Para o estudo, as falas foram transcritas e analisadas. Na ocasião foi possível perceber como, muitos anos depois, a memória das situações de violência ainda era muito viva.

A análise da trajetória de Lizette Negreiros foi compilada a partir da pesquisa em diferentes fontes bibliográficas: a partir do livro *A negação do Brasil* de Joel Zito de Araújo, das entrevistas para Antônio Carlos Bernardes do CBTIJ-Centro Brasileiro Teatro para a Infância e Juventude e para Mariane Rossi, por ocasião do Prêmio Governador do Estado – 2018 em que foi agraciada na categoria Arte para Crianças.

2. A mulher negra na sociedade brasileira

No Brasil, as mulheres negras, em termos de remuneração, estão em posições desprivilegiadas, em cotejamento com homens negros, mulheres brancas e homens brancos.

Apesar de, proporcionalmente, o rendimento das mulheres negras ter sido o que mais se valorizou entre 1995 e 2015 (80%), e o dos homens brancos ter sido o que menos

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



36

creceu (11%), a escala de remuneração manteve-se inalterada em toda a série histórica: homens brancos têm os melhores rendimentos, seguidos de mulheres brancas, homens negros e mulheres negras (IPEA,2017).

Além da diferença salarial que aponta que mulheres negras seguem recebendo menos da metade dos salários de homens brancos (44,4%), os cargos gerenciais são ocupados por 68,6% por brancos enquanto 29,9% perfazem o total de pessoas pretas ou pardas nas mesmas ocupações. A taxa de analfabetismo que atinge 3,9% (dados totais) da população branca, afeta 9,1% da população preta e parda (IBGE, 2019).

De acordo com Gonzalez (1979/2020), desde os primeiros momentos pós abolição a mulher negra teve que ser a estrutura tanto financeira quanto emocional das comunidades o que incluía trabalhos em diferentes locais, situação que persiste até os dias de hoje com suas jornadas duplicadas, triplicadas. Desta forma, a educação dos filhos, a própria educação, o cuidado com a saúde, seguem não sendo prioridades.

Além das informações sobre o mercado de trabalho, os dados da violência denunciam o nível de desigualdade neste país.

Quando calculadas dentro de grupos populacionais de negros (pretos e pardos) e não negros (brancos, amarelos e indígenas), as taxas de homicídio revelam a magnitude da

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



desigualdade. É como se, em relação à violência letal, negros e não negros vivessem em países completamente distintos. Em 2016, por exemplo, a taxa de homicídios de negros foi duas vezes e meia superior à de não negros (16,0% contra 40,2%). Em um período de uma década, entre 2006 e 2016, a taxa de homicídios de negros cresceu 23,1%. No mesmo período, a taxa entre os não negros teve uma redução de 6,8%. Cabe também comentar que a taxa de homicídios de mulheres negras foi 71% superior à de mulheres não negras (IPEA, 2018, p. 40).

Os levantamentos estatísticos informam a realidade da mulher negra na sociedade brasileira.

Carneiro (2011) evidencia que há teorizações e estudos da problemática racial no Brasil mas o reconhecimento da continuidade das práticas discriminatórias é postergado. O pacto narcísico da branquitude, conceito da Professora Maria Cida Bento⁹, em que a branquitude promove o silenciamento das questões raciais em defesa dos privilégios que a cor proporciona é um farol para o entendimento da manutenção do status da mulher negra nessa sociedade.

2.1. Feminismo, Feminismo Negro, Interseccionalidade

O feminismo não proporcionou às mulheres negras a

⁹ Tese de doutorado: Pactos Narcísicos no Racismo: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público, 2002. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/pt-br.php>



discussão e amparo necessário para suas lutas. As pautas sempre foram distintas. A mulher branca reivindicava o direito ao trabalho externo, ao estudo, mas para isso quem cuidaria de sua casa e de seus filhos?

hooks (2015) aponta que o livro *The feminine mystique* de Betty Friedan de 1963 é um dos marcos do início das discussões das mulheres brancas sobre os seus desejos, mas não foi capaz de incluir ou simplesmente apontar a situação de vulnerabilidade de outras mulheres que não pertenciam à classe média dos Estados Unidos.

O feminismo negro nasce pela falta de espaço político das mulheres negras dentro dos movimentos feministas já constituídos.

De acordo com Carneiro (2011) a consciência da necessidade do combate ao racismo e ao sexismo dá origem às organizações de mulheres negras.

Entretanto, cabe ressaltar que, muito antes da organização das mulheres negras em grupos, Sojourner Truth, mulher negra que nasceu acorrentada ao escravismo, foi vendida em leilão aos nove anos de idade, tornou-se a pioneira do Feminismo Negro em seu famoso discurso “*Eu Não Sou Uma Mulher?*” (DAVIS, 2016, p. 71). Sua fala na Convenção de mulheres em Akron, Ohio em 1851 já refletia as questões de



raça, classe e gênero, mesmo sem, à época, o conceito interseccionalidade existir como explicação para as diferentes opressões vividas pela mulher negra.

Gonzalez (1983/2020) e Carneiro (2000/11) explicam a dimensão negativa do racismo associado ao sexismo para a mulher negra, promovendo a baixa autoestima, danos à saúde mental e sequelas emocionais que reduzem a vida em cinco anos em comparação à mulher branca.

Existe uma divisão racial do trabalho o que resulta no que Gonzalez (1979/2020) denomina processo de tríplex discriminação (raça, classe e sexo). A boa aparência requisitada em anúncios de trabalhos demonstra qual o lugar permitido à mulher negra.

A luta dos movimentos feministas surgiu para questionar e criar oposição às diferentes formas de violências sofridas por mulheres a partir das relações sociais imbricadas no gênero. O gênero foi o único aspecto abordado até a inserção de elementos como classe e racismo.

“O Feminismo Negro dialoga concomitante entre/com as encruzilhadas, digo, avenidas identitárias do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo” (AKOTIRENE, 2018, p. 18).

Kimberle Crenshaw (2004), pesquisadora, ativista norte americana e criadora do termo, define a interseccionalidade

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



40

como possibilidade de se observar “formas de capturar as consequências da interação entre duas ou mais formas de subordinação: sexismo, racismo, patriarcalismo.” E usa como metáfora para a interseccionalidade a imagem de avenidas. Cada uma refere-se a um tipo de opressão e a mulher negra está na encruzilhada, podendo ser atingida por uma ou mais formas e que podem ser: racismo, sexismo, classe social.

Nessa análise, AvtarBrah (1996) defende que as estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como ““variáveis independentes” porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra – é constituída pela outra e constitutiva dela”.

A reflexão sobre as divergências quando o assunto é preconceito, discriminação, racismo e até mesmo questões de classes sociais contribuíram para o fortalecimento dos movimentos feministas negros.

O conceito de interseccionalidade surgiu para ampliar o debate e perscrutar a ligação entre as diferentes formas de violências, simbólicas, físicas e psicológicas, sofridas pelas mulheres negras.

Para Carneiro (2011), entretanto, é importante usar o termo feminismo negro, porque guarda a nota epistêmica. De tantos apagamentos e silenciamentos que o povo negro lida,



cotidianamente, é importante a referência e utilização da palavra negro.

3. O TEN. As Atrizes Negras

Nesta seção serão apresentadas sucintamente a história do TEN Teatro Experimental do Negro e apontamentos das carreiras, também de forma breve, das atrizes Ruth de Souza, Léa Garcia e Zeni Pereira que iniciaram neste grupo teatral. Além da trajetória de Zezé Motta e das atrizes Dirce Thomaz, Cleide Queiroz, Lizette Negreiros e Roberta Nunes.

3.1 Teatro Experimental do Negro TEN

Em 1941, Abdias Nascimento estava assistindo ao espetáculo *Imperador Jones* de Eugene O'Neill na capital do Peru, Lima. O personagem principal que deveria ser encarnado por um ator negro estava sendo interpretado por um homem branco com a pele pintada de preto, o que o levou, naquele momento, a pensar no Brasil e como poderia acontecer um teatro em que a presença negra acontecesse de forma distinta da existente. Surgem os primeiros fundamentos do TEN - Teatro Experimental do Negro.

Quando Abdias Nascimento retorna ao Brasil em 1942, é preso em razão de questões relacionadas à luta e ao combate da



discriminação racial (IPEA, 2011). Durante o período aproximado de um ano em que ficou no Carandiru¹⁰, criou o Teatro do Sentenciado em que os detentos escreviam as peças e ele dirigia. Em 1944, passa a colaborar com o TEB Teatro de Estudantes do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, com o espetáculo *Palmares*. Depois passa a reunir atores e atrizes negras no espaço da UNE no Rio de Janeiro. O TEN Teatro Experimental do Negro foi um grupo que teve uma trajetória inspiradora e transformadora para o teatro negro brasileiro. A atuação não era apenas voltada para o incentivo da valorização da negra e do negro como protagonistas dos espetáculos, mas também entendia a necessidade de proporcionar mudanças sociais para a população negra.

Abdias Nascimento além de ter sido o idealizador do grupo, foi diretor, dramaturgo, artista plástico e deputado federal. Pretendeu e alcançou, em certa medida, a valorização e o protagonismo negro não só na cena, mas também na dramaturgia, no pensamento em teatro negro e na profissionalização nas áreas técnicas¹¹. O TEN existiu por cerca

¹⁰ Epíteto que se relaciona ao nome do bairro onde existia a Casa de Detenção de São Paulo, Capital. Foi demolida em 2002 e em seu lugar foi construído o Parque da Juventude

¹¹ Cenário, figurino, iluminação, contra-regragem: apoio na montagem do espetáculo, colocação e retirada de objetos e adereços cênicos etc.



de 20 anos e deixou um legado de espetáculos, dramaturgias e foi um divisor de águas na cena teatral realizada por pessoas negras.

3.2 Mulheres atrizes do TEN – As precursoras

As mulheres do TEN tiveram importante participação dentro e fora do palco e a elas dedicamos nosso reconhecimento e nossa saudação, como precursoras de um período que se estende, com maior ou menor intensidade e visibilidade, até os dias de hoje.

Ilustração 1: Duas cofundadoras do grupo: Arinda Serafim e Marina Gonçalves, ensaiando o papel da “velha nativa” com Abdias Nascimento, em *O Imperador Jones*



Crédito da foto: José Medeiros –

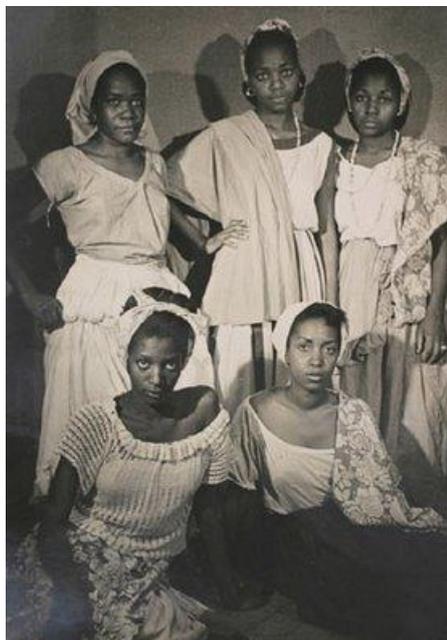
Fonte: lpeafro



Arinda Serafim, Antonieta (sem registros do sobrenome), Ilena Teixeira, Marina Gonçalves, Milka Cruz, René Ferreira, Marlene Silva, Zeni Pereira, além de, evidentemente, Léa Garcia e Ruth de Souza são mulheres que se dedicaram ao teatro e estrearam alguns espetáculos pelo grupo.

Arinda Serafim era empregada doméstica quando atendeu ao chamado do recém-criado Teatro Experimental do Negro (TEN). Ela teve papel de liderança na organização das mulheres negras dentro do TEN, e nas várias iniciativas do grupo em defesa dos direitos trabalhistas das empregadas domésticas. Mais tarde, Arinda Serafim trabalhou como atriz em filmes do saudoso diretor Nelson Pereira dos Santos. Infelizmente, há poucos registros documentais e iconográficos dessa mulher guerreira que atuou na estreia do TEN ao lado de outras mulheres negras. Elas pisaram, junto com nossa diva Ruth de Souza, o palco do Teatro Municipal na estreia do TEN em 1945. Marina Gonçalves e Guiomar Ferreira de Mattos outras duas mulheres negras com destacada presença no Teatro Experimental do Negro (Ipeafro, 2018, s/p.).

Ilustração 2: Atrizes do TEN



Crédito foto: Richard Sasso Fonte: blog zabolisnetwork

3.2.1 Ruth de Souza

Ruth de Souza foi uma atriz negra brasileira reconhecida por seus trabalhos em diferentes áreas artísticas. Ela nasceu em 12 de maio de 1921 e partiu em 28 de julho de 2019, com 98 anos de idade.

Ilustração 3: Ruth de Souza como Hattie em *Todos os filhos de Deus têm asas* (1946)



Fonte: Acervo da Funarte

Sobre Ruth de Souza, há entrevistas, trechos em documentários, exposições e biografias.

Ruth estreou como atriz no Teatro Experimental do Negro, segundo Jesus (2004), aos 17 anos de idade. Soube de um grupo de negros que estava se reunindo na UNE (União Nacional de Estudantes) para formar uma companhia, e para lá se dirigiu. Foi ela quem sugeriu a Abdias Nascimento que escrevesse a Eugene O'Neill, solicitando a liberação do pagamento dos direitos autorais da peça *Imperador Jones*¹².

¹²**O Imperador Jones**, drama em oito cenas escrito por Eugene O'Neill. Produzido em 1920 e publicado em 1921. O *Imperador Jones* foi a primeira incursão do dramaturgo na escrita expressionista. Baseada vagamente em um evento da história haitiana, a peça mostra o declínio de um ex-carregador de Pullman, Brutus Jones, que escapou da prisão para uma ilha caribenha sem nome. Com a ajuda do aventureiro Cockney Henry Smithers, Jones convence os supersticiosos nativos de que ele é um mágico, e eles o coroam imperador. Ele

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



Abdias Nascimento escreveu e obteve como resposta, não só a liberação do pagamento do texto em questão, mas como de todas as peças teatrais do dramaturgo Eugene O'Neill.

Em meio a companhias de teatro que montavam peças estrangeiras (francesas, italianas e de outros países), praticamente não havia espaço para atuação negra, e quando havia era para papéis de ama, mucama, preto velho, moleque atrevido etc. E a existência de autores negros era ínfima ou inexistente.

Com o surgimento do TEN, atores e atrizes negras passaram a ser protagonistas e maioria absoluta nos elencos do grupo. Ela participou ativamente do TEN até o espetáculo *Calígula* de 1949. Seguiu, após este ano, para outros trabalhos

abusa e explora seus súditos e se gaba de seu poder, insistindo que apenas uma bala de prata pode matá-lo. Avisado de que uma revolta está para acontecer, Jones foge para a selva. Lá ele é forçado a confrontar seus demônios internos; cenas mostram seu passado privado, enquanto imagens de suas vítimas o assaltam. Mais cenas retratam memórias raciais bizarras, incluindo a venda em um leilão de escravos e a captura anterior de seus ancestrais no Congo. Aterrorizado, Jones dispara toda a sua munição contra seus algozes fantasmagóricos. Na cena final, os rebeldes encontram Jones e atiram nele. Smithers, no entanto, sugere que os próprios medos de Jones já o mataram (DELPHIPAGES, 2020)



no cinema e televisão e em outros grupos de teatro.

3.2.2. Léa Garcia

Nasceu em 1933. Apesar da paixão pela literatura, passou a dedicar-se ao teatro quando se aproximou do TEN. Seu primeiro espetáculo foi *Rapsódia Negra*, aos 19 anos de idade.

Participou de dezenas de trabalhos no teatro, cinema e televisão. Entre os diversos trabalhos, destaque para *Orfeu Negro* de 1959, filme de Albert Camus; *Ganga Zumba* de 1964, filme de Cacá Diegues; *Filhas do Vento* de 2004, direção de Joel Zito de Araújo e *Dia de Gerusa* de 2021, direção de Viviane Ferreira.

O cinema surgiu na vida de Léa quase que simultaneamente ao teatro. Em 1959, estreou na telona no aclamado “*Orfeu Negro*”, filme que ganhou o Oscar de melhor obra estrangeira no ano seguinte, e lhe deu a segunda colocação no Festival de Cinema de Cannes. Foi a única brasileira escolhida pelo Guilford College dos Estados Unidos como uma das dez mulheres do século XX que mais contribuíram para a luta dos direitos humanos e civis (PALMARES, 2013).

Em 2004, ganhou o Kikito de Melhor Atriz, pelo filme *Filhas do Vento*, dirigido por Joel Zito de Araújo, no Festival de Cinema de Gramado. Em 2013, no mesmo Festival, é homenageada e

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



49

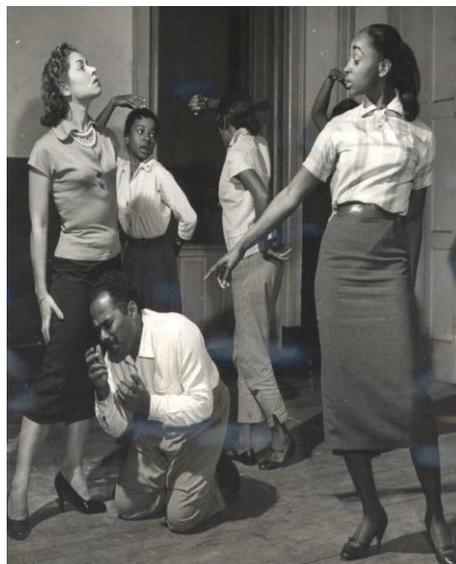
ganha o segundo Kikito pelo curta-metragem *Acalanto* de Arturo Saboia, filme inspirado em um conto de Mia Couto.

Na televisão, a personagem Rosa da novela *Escrava Isaura* de 1977 é um dos destaques entre as muitas que interpretou.

Na entrevista concedida a Elisa Lucinda, no canal Quarta Preta do Youtube, Léa Garcia salientou e comemorou a realização do último filme, dirigido por Joel Zito de Araújo, *O Pai da Rita* em que ela faz a personagem Tia Neguita, mãe da personagem Neide, papel de Elisa. (#4 preta com Léa Garcia, Youtube, 1:40:42).

Ilustração 4: Léa Garcia (primeiro plano à direita) no ensaio de *Sortilégio*

Fonte: Correio da Manhã, 1957 – autor desconhecido –



domínio público

3.2.3 Zeni Pereira

Assim como Ruth de Souza e Léa Garcia, Zeni Pereira iniciou sua carreira no TEN. Participou do espetáculo *Aruanda* de 1948, com o papel de tia Zefa e direção do Abdias Nascimento.

Em 1956, interpretou Clio em *Orfeu da Conceição*, atuando ao lado de Léa Garcia e Abdias Nascimento. O texto foi escrito por Vinicius de Moraes e a direção foi de Léo Jusi.

Ilustração 5: Zeni Pereira



Fonte: (Elias, 2018)

Zeni interpretou a primeira Tia Anastácia do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, seriado infantil de Monteiro Lobato, nas filmagens do Rio de Janeiro, por um período de 2 meses em 1952.

Em 1973, voltou a viver a personagem, mas no cinema, no filme *O Pica-Pau Amarelo*, de Geraldo Sarno. Sua primeira novela foi *O Doce Mundo de Guida*, exibida pela TV Tupi, em 1969. No mesmo ano, atuou em *Véu de Noiva*, de Janete Clair, na TV Globo. No cinema, Zeni Pereira participou de vários filmes de sucesso, como *Gabriela, Cravo e Canela* e *Orfeu Negro*. Mas ficou conhecida nacionalmente pelo papel da cozinheira Januária da novela *Escrava Isaura*, da TV Globo em 1976 (BRASIL, 2014).



Zeni Pereira teve, além dos já citados trabalhos, outras atuações marcantes e uma longa carreira estabelecida tanto na televisão quanto no cinema. Entre os trabalhos na televisão, salientamos ainda “*Irmãos Coragem* de 1970, *Dona Xepa* de 1977, *Sinhá Moça* de 1986 e *Rainha da Sucata* do ano de 1990” (Elias, 2015).

Partiu em 2002, com 77 anos, em decorrência de um acidente vascular cerebral.

3.3 Zezé Motta

No início da carreira profissional como atriz, seu nome artístico era Maria José Motta. Por sugestão de Marília Pêra alterou para Zezé Motta. E ela é assim conhecida desde então.

Quando adolescente, em meados da década de 1960, participou, no Rio de Janeiro, da Cruzada, uma “obra de dom Helder para os ex-favelados da Praia do Pinto¹³. [...] A partir do

¹³Idealizado em 1955, o conjunto habitacional nasceu de um convênio firmado entre o então presidente da república Café Filho e dom Helder Câmara, então secretário geral da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). A cruzada foi criada para ser o plano piloto da meta de dom Helder de acabar em 10 anos com as 150 favelas existentes na cidade naquela época, dando a seus moradores vida digna. Este conjunto habitacional enfrentou grandes interesses imobiliários por ficar: no coração do Leblon. Foi quando a Arquidiocese do Rio de Janeiro, através do então Arcebispo Dom Helder Câmara, conseguiu a doação, pela Marinha, de um terreno para a construção de novas moradias. O projeto beneficiou 910 famílias removidas da Favela Praia do Pinto, no Leblon. Com material e mão de obra também doados por empresas do ramo da



contato com as ideias de dom Hélder, adquiri consciência política e me tornei uma pessoa de esquerda. Comecei a me dar conta de toda a injustiça social” (MURAT, 2005, p. 24).

Em 1966, ganhou uma bolsa para estudar no Tablado.¹⁴

“Não sabia que para fazer papel de empregada, precisava de curso” (MURAT, 2005, p. 27), disse a vizinha ao saber que frequentava as aulas de teatro.

Zezé Motta era a única negra em diversos lugares que frequentava, desde o prédio onde morava, passando pelo Tablado e pelo curso de inglês.

Seu primeiro espetáculo profissional foi *Roda Viva* em 1967, texto de Chico Buarque e direção de José Celso Martinez Corrêa.

Zezé Motta participou dos espetáculos *Arena Conta Bolívar* e *Arena Conta Zumbi*, com direção de Augusto Boal e em 1969, viajou com o grupo para os Estados Unidos para apresentações dos espetáculos. Para encenar, ela usava uma

construção, foram construídos 10 blocos de apartamentos com sete andares cada (ANTUNES, 2005)

¹⁴Escola de Teatro localizada no Rio de Janeiro desde 1951. Para mais informações: <http://otablado.com.br/o->

tablado/historia/



peruca lisa chanel¹⁵.

Murat (2005) conta que desde a adolescência, Zezé Motta achava que precisava ser branca para ser aceita. As outras adolescentes diziam que ela tinha cabelo ruim, nariz chato, bunda grande. Ela queria ter nariz afilado, cabelo liso, ou seja, encaixar-se nos padrões da branquitude. A reviravolta em sua vida e na percepção da sua auto-imagem aconteceu depois de uma crítica de um grupo de militantes negros durante as apresentações dos espetáculos mencionados acima. “Era o auge *doblackisbeautiful*, e a gente tinha que manter as características originais da raça”. Desde então ela abandonou a peruca, assumiu o cabelo e passou a ser uma grande ativista na questão negra.

Em sua filmografia, destaque para os longa-metragens: *A Rainha Diaba*, *Vai Trabalhar Vagabundo*, *A Força de Xangô*, *Xica da Silva*, sendo esse último o filme que a consagrou internacionalmente.

¹⁵ Além da peruca Chanel, Zezé Motta fazia alisamento com pente quente.



Ilustração 6: Zezé Motta

Crédito foto: DaryanOrnellas

ano: 2016 Fonte: blog da zezé

3.4. Dirce Thomaz. Cleide Queiroz. Lizette Negreiros. Roberta Nunes

Nesta seção, serão apresentados, sucintamente, alguns aspectos, situações, informações e memórias das atrizes: Dirce Thomaz, Cleide Queiroz, Lizette Negreiros e Roberta Nunes. As quatro são artistas negras, com mais de 40 anos de idade, que desenvolvem suas atividades ligadas à linguagem teatral, na cidade de São Paulo. Além de atrizes, desenvolvem trabalhos como professoras, diretoras, curadoras, artista-educadoras, palestrantes, participantes de comissões teatrais de prêmios, mostras etc.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



3.4.1 Dirce Thomaz

Dirce Thomaz é uma atriz, uma artista negra brasileira.

Antes de tornar-se atriz, Dirce Thomaz fez curso de manequim no Paraná, Estado onde nasceu, incentivada por professoras que valorizavam sua altura. Diziam que ela poderia ser manequim ou jogadora de basquete. O apoio nem a impediu nem a blindou contra as primeiras experiências e contatos com a discriminação racial.

“[...] quando eu tive a oportunidade de fazer o curso, ser manequim, daí que começaram a surgir as ideias de preconceito, de racismo, né? Porque eu era torta, por que eu era isso, porque eu era aquilo (THOMAZ, 2017)¹⁶

Os lugares e tempos das experiências descritas por Fanon¹⁷ e de Dirce são distintos, mas há semelhanças na essência da questão vivida por negras e negros pelo mundo.

À negra, o corpo, seus atributos físicos, sua beleza “exótica”, sua potência, sua resistência à dor, a sexualização e hiper sexualização. À branca, o intelecto.

O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de

¹⁶ Excertos das entrevistas e/ou falas utilizadas na pesquisa do mestrado.

¹⁷ Pele Negra, Máscaras Brancas. FANON, Frantz. Salvador: EDUFBA, 2008



que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje, o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva (hooks, 1995, p. 468).

Concomitante ao curso e aos primeiros trabalhos como modelo, iniciou o trabalho teatral. Seus primeiros diretores e professores foram Moacir Daví e, Maurício Távora, que à época era superintendente do Teatro Guaíra. Em 1981, mudou-se para São Paulo e começou a trabalhar com Will Damas (seu conterrâneo de Santa Mariana-PR) no grupo Engenho de Arte Atrás do Sol. Até que descobriu o teste para o espetáculo *Xica da Silva*, direção de Antunes Filho.

Dirce Thomaz é também conhecida no meio teatral como Xica do Teatro, Xica de Antunes.

Ilustração 7: Dirce Thomaz como Xica da Silva





Crédito foto: Emídio Luisi fonte: (Milaré, 2010)

Encerrada a fase do *Xica da Silva*, Dirce Thomaz ingressou no elenco de *Os Negros*, de Jean Genet. Esse espetáculo fez parte das comemorações da reinauguração do Teatro TUCA, da PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1989.

Dirce Thomaz segue trabalhando, tanto como atriz quanto como professora ou artista-educadora. Além de diretora do Coletivo Os Invasores de Teatro.

A aproximação com o universo de Carolina Maria de Jesus iniciou em 2009, ano em que realizou o curta-metragem *O Papel e o Mar*, direção de Luiz Pilar em que ela interpretou Carolina.

O espetáculo teatral *Eu e Ela: Visita à Carolina Maria de Jesus* em que Dirce Thomaz assina a dramaturgia e a direção, estreou em 2017. Esse trabalho cumpriu apresentações nos CEUs (Centro Educacional Unificado) da Prefeitura de São Paulo, três temporadas no Teatro Heleny Guariba em 2018 e segue em temporadas e apresentações pontuais.

Ilustração 8: Folder espetáculo *Eu e Ela – Visita à Carolina Maria de Jesus*

Temporada dezembro 2018 – acervo pessoal da atriz Dirce

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



Thomaz

3.4.2 Cleide Queiroz

Cleide Queiroz é uma atriz negra brasileira.

No início, Cleide Queiroz fez teatro amador em Santos, sua cidade natal, juntamente com Lizette Negreiros. A atriz sublinha a enorme importância que teve esse período na sua vida artística.

A trajetória profissional começou com o espetáculo *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, pela Cia. de Teatro Paulo Autran e o próprio foi o protagonista do trabalho. As duas se organizaram, pediram dinheiro emprestado e seguiram para participar dos testes em São Paulo. Fizeram o teste e foram aprovadas para o trabalho. Na sequência ouviram do diretor:

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



“Eu peguei vocês porque eu queria ter duas negrinhas na minha peça. Por isso que eu peguei vocês” (QUEIROZ, 2017).

Uma frase curta, porém impactante, dita descompromissadamente pelo diretor, em uma situação de alegria em que as atrizes se encontravam por terem sido aprovadas no primeiro espetáculo profissional de ambas. A outra “negrinha”, evidentemente, é Lizette Negreiros. Esse episódio foi lembrado em uma mesa de debates¹⁸ 50 anos depois.

Com o fim do trabalho em *Morte e Vida Severina* e com a determinação de não voltarem para Santos, Cleide Queiroz e Lizette Negreiros passaram a buscar outros trabalhos em São Paulo. Entre uma tentativa e outra de buscar colocação em um novo espetáculo, elas receberam a informação de que o texto *O Comprador de Fazendas* seria montado. Por indicação de Miroel Silveira, passaram a integrar os ensaios desse trabalho.

Olhava pra mim e pra Lizette:- São atrizes? É... a gente é... - Hum, hum! (risos). Todo lugar que a gente ia, a gente era as únicas negrinhas [...] aí ela falava assim:- Vocês duas! A única coisa que vocês podem ser é cozinheira, porque não dá pra fazer teatro. Não sabe dançar. [...] - Aí Lizette, é melhor a gente ir

¹⁸ A pele negra no teatro paulistano – 7ª Mostra Mário Pazini de Teatro do Gueto – Ed. Will Damas – Teatro Clariô, localizado no Taboão da Serra, SP



embora né? [...] (QUEIROZ, 2017).

O apontamento da profissão indicada pela diretora demonstra qual cor da pele que ela imagina ou imaginava ser possível para uma cozinheira, que, junto às empregadas domésticas e babás, compõem a turma de empregos servis, e pela sua análise, obviamente devia ser ocupados por pessoas negras. Assim, temos uma demonstração de como o racismo estrutura as relações e estabelece a segregação racial.

A coreógrafa acabava com a gente! Aí, ela falou uma vez assim: - Sabe por que vocês não conseguem fazer coreografia? Porque vocês são pretas! E preto, eles não sabem contar 1..2...3...4... que nem o europeu. O europeu conta 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Porque vocês têm as coisas nas cadeiras! [...] (QUEIROZ, 2017).

Elas abandonaram os ensaios do espetáculo.

Ilustração 9: Espetáculo Palavra de Stella



Crédito foto: João Caldas Filho - 2018 - Fonte site itaú cultural

Cleide Queiroz é também professora de expressão vocal. No ano de 1977 passou a trabalhar no corpo de baile do Teatro Popular do SESI, participando de espetáculos e musicais. As suas primeiras participações como atriz no cinema foram *Pixote – a lei do mais fraco* de Hector Babenco e *A hora da estrela* de Suzana Amaral. Também participou de *Domésticas* (2001), direção de Fernando Meirelles. A convite de Ismael Ivo foi a única atriz a integrar o espetáculo de dança *Erêndira* (2005).

Foi indicada ao Prêmio Shell pelo papel de Joana no espetáculo *Gota D'água* (2011), direção de Gabriel Villela.

Em 2017 celebrou os 50 anos de carreira profissional com o espetáculo *Palavra de Stella*, direção e dramaturgia de Elias Andreato.



3.4.3 Lizette Negreiros

Lizette Negreiros é uma atriz negra brasileira, natural de Santos, litoral do Estado de São Paulo.

Em um ambiente em que, além do pai e da tia, mãe e irmãos também gostavam de cantar, Lizette Negreiros desenvolveu o gosto pelas artes, inicialmente pelo canto e, posteriormente, também pelo teatro.

Na adolescência, por força dessas influências, da vocação e do desejo de cantar, chegou a participar de um Programa de Calouros infanto-juvenil na PRG5-Rádio Atlântica de Santos, Programa da Dindinha Sinhá. Neste mesmo período, entrou para o Coral Vicentino e criou um grupo de canto, com influências da bossa-nova, chamado *Os Hífens*, que foi importante mas existiu por pouco tempo.

Após esse período dedicado à música, passou a fazer teatro no Real Centro Português, dirigido por Antonio Faraco, e depois integrou o Grupo Teatral Perspectiva, dirigido por Persan. Com Persan, participou da montagem de *Pedro Mico* de Antônio Callado. A estreia foi no dia 1 de julho de 1967, no It Club de Santos e a direção foi de Florence G. Buschsbaum.



Como já explicitado¹⁹, em março de 1969, mudaram-se para São Paulo, época em que os ensaios tiveram início. A temporada de *Morte e Vida Severina* foi de grande sucesso. O espetáculo percorreu várias cidades do Brasil, chegou a ser apresentado para 5.000 pessoas. A temporada se encerrou no Estado de São Paulo, com apresentações em diferentes cidades. Porém, com a saída de Paulo Autran do elenco, a última apresentação, que aconteceu em Osasco, teve um público ínfimo.

Após esse trabalho, Lizette foi convidada a integrar o elenco de *Hamlet*, espetáculo de William Shakespeare, com tradução e direção de Flávio Rangel e Walmor Chagas como Hamlet. Segundo Lizette, foi o melhor Hamlet que ela já viu em cena.

Ela entrou para substituir Zezé Motta, que havia viajado para os Estados Unidos com *Arena Conta Zumbi*.

Na certeza do desejo de continuar a carreira como atriz apesar das dificuldades, em uma conversa com Paulo Lara do TIC Teatro Íntimo de Comédia, ouviu a sugestão de experimentar o teatro para crianças.

¹⁹ Ver histórico da carreira de Cleide Queiroz



“Você é uma atriz que tem seu valor mas é negra. Por que você não faz teatro infantil? Ele não vê barreiras. O teatro para crianças te dá condições de ser o que é. A criança ainda não é tão limitada quanto o adulto” (Bernardes, CBTIJ, s/d).

O primeiro espetáculo para crianças foi *O Rapto*, texto de Maria Clara Machado, em 1970, com direção de Paulo Lara da Cia. TIC. Em 1971, ainda sob direção de Paulo Lara, participou do *O Gigante*, texto de Walter Quaglia. Até a década de 1990, foram quase 30 espetáculos e muitos prêmios.

Em 1990, recebeu os Prêmio APCA e APETESP de melhor atriz, por *A Ópera das Formigas*. Além do trabalho marcante em teatro, Lizette Negreiros participou de filmes e novelas.

Lizette Negreiros trabalhou por 30 anos como curadora de teatro para crianças no Centro Cultural São Paulo e como atriz, faz trabalhos com a Cia. do Tijolo, de São Paulo e, em outros grupos. Tem atualmente um trabalho solo chamado *Fragmentos de histórias colhidas ao acaso*. Apresentou um trecho desse trabalho no Itaú Cultural, dia 07 de junho de 2018, no evento denominado Quintas Crespas, com curadoria do grupo Os Crespos, com o tema Encontro de gerações – O ator negro no teatro paulistano – presenças e ausências.

Ilustração 10: Lizette Negreiros ao receber o Prêmio Governador



do Estado – 2018



Crédito Foto: Adriana de Maio – Governo do Estado

3.4.4 Roberta Nunes

É uma atriz negra brasileira, natural de Bauru, Estado de São Paulo. A trajetória artística de Roberta Nunes iniciou-se quando ela soube de um teste para o elenco de *Xica da Silva*, espetáculo dirigido por Antunes Filho, em 1986, aos 16 anos de idade. Em um processo com mais de 700 inscritos, ela foi uma das aprovadas.

Pela dinâmica de trabalho de Antunes Filho, ela passou também por outros testes para os espetáculos *Macunaíma* e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*. Fez este último teste contracenando ou tendo como réplica Raul Cortez. Por fim, outras duas atrizes assumiram os papéis e Antunes disse que não queria que ela saísse. Assim, a redirecionou para os ensaios do *Xica da Silva*.

Em questão de meses, emagreceu mais de 20 quilos, por

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



causa dos ensaios que duravam muitas e muitas horas, das leituras obrigatórias e das viagens, idas e vindas diárias de São Vicente, onde morava a São Paulo e vice-versa. Além das aulas como estudante no ensino médio regular.

Nesse ambiente, os ensaios seguiram por aproximadamente 2 anos. Faltando um mês para a estreia de *Xica da Silva*, Antunes Filho dispensou todo o elenco negro. Ou dispensou ou direcionou para o CPTzinho²⁰, sem anunciar exatamente o motivo, apenas dizendo que não estava bom.

Mas o que aconteceu no *Xica*, não sei se essa memória bate com a da *Dirce*. A gente...um mês antes da estreia, o Antunes mandou todo o elenco negro embora. Ficou a *Dirce* e aí ele me chamou porque ele ia me mandar embora também. (riso) [...] Ele tinha dado uma entrevista uma semana antes que dizia que reconhecia um ator em um minuto. Aí eu falei:- Que estranho Antunes, se você reconhece um ator em um minuto, o que eu estou fazendo aqui há dois anos? Aí, ele falou: - Sai da minha frente! Sai da minha frente! (NUNES, 2017).

Ficaram apenas *Dirce Thomaz* e *Roberta Nunes* do elenco negro, além de *Ailton Graça* e *Geraldo Mario*²¹ e, em um mês,

²⁰ CPT – Centro de Pesquisa Teatral que era dirigido por Antunes Filho, no SESC Consolação - SP

²¹ Informação de Roberta Nunes, obtida por mensagem eletrônica em



ele chamou outras pessoas para integrarem o trabalho e iniciarem a temporada.

Mesmo assim, Antunes não gostou do resultado. O grupo foi convidado para se apresentar na Europa, mas ele não aceitou o convite.

Apenas foram para o Festival de Teatro em Seul e para o Festival de Teatro no Japão.

Com o fim de *Xica da Silva*, Roberta Nunes deu sequência à sua carreira e, dessa forma, passou a integrar o elenco do espetáculo *Concílio do Amor*, dirigido por Gabriel Vilela. O espetáculo foi um sucesso absoluto, comprovadamente pelas suas mais de 1.000 apresentações.

Após esse longo período em que essas apresentações aconteceram, Roberta Nunes tomou a decisão de deixar o espetáculo e de não trabalhar mais como atriz. Desde *Xica da Silva*, ela já questionava sua presença em cena. Foi perdendo o desejo, em um processo inversamente proporcional ao aumento da timidez.

Eu não sei. Aconteceu uma coisa muito estranha. Eu fui ficando cada vez mais tímida. [...] no *Concílio* eu já tinha decidido ser arte-educadora e não mais atriz. Eu não queria mais. Não sei porquê. E virei arte-educadora

16.02.2019



(NUNES, 2017).

Quando ela foi explicar a desistência ao diretor, escutou que “negro quando não sujava na entrada, sujava na saída”.

Ahh foi assim...é...a gente tava fazendo mais de 1000 apresentações do *Concílio do Amor* e a gente ia pra Santos. E eu falei que não queria fazer Santos. Que eu queria sair do elenco. [...] E muita gente já tinha saído do *Concílio*. *Concílio* foi uma peça que fez muito sucesso. Então muita gente foi pra Globo. Jairo (Matos) foi pra Globo. Hoje o Charles Moeller é um grande diretor de musical. O Paternost foi fazer *Quatrilho*. Então muita gente saiu. [...] eu queria sair pra não fazer nada. Tinha o direito. Aí ele falou que preto quando não sujava na entrada, sujava na saída. (Silêncio) [...] (NUNES, 2017).

A diferenciação explícita de tratamento com relação à saída do espetáculo dos homens atores brancos e de Roberta Nunes, mulher atriz negra, é muito representativa do sexismo e racismo brasileiros.

Essa frase pronunciada pelo diretor do espetáculo e outras como “negro de alma branca”, “preto parado é suspeito, correndo é bandido”, “feito nas coxas”, “não sou suas negas”, “serviço de preto”, além do “branca pra casar, mulata para ..., negra pra trabalhar” são ditados de apodo e existem para discriminar negras e negros e corroboram a perpetuação do pacto narcísico da branquitude.



“[...] Parece-nos que isso decorre do fato de que essa sociedade de classes se considera, como um “mundo dos brancos”. [...] quanto mais ascende e “invade esse mundo”, mais o negro incomoda” (BENTO, 2002, p. 57)

Roberta Nunes, como explicitado anteriormente, após o espetáculo *Concílio do Amor*, abandonou a carreira de atriz e tornou-se artista educadora, paralelamente ao trabalho de direção de grupos profissionais. Atualmente, além do trabalho de professora universitária, dirige a Cia. Josefina de Teatro.

Ilustração 11: Roberta Nunes agachada à esquerda, com alunas e alunos na Faculdade Mozarteum de São Paulo



Crédito foto: Cecília Domingues

5.Considerações finais

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



No teatro, durante muito tempo, houve uma divisão racial de personagens. Ainda há, na verdade. No começo do século XIX, as personagens negras ocupavam o lugar de *Objeto Falante* e *Paisagem* que, como o nome já aponta, consistiam em compor os cenários dos espetáculos.

A Professora Leda Maria Martins (1995) utiliza os conceitos de invisibilidade e indizibilidade para complementar o rol de possibilidades da presença negra em cena, sobretudo no século XX. É indizível porque sua fala provém de uma imposição branca, reduzindo ao corpo na cena. É invisível porque é construído pelas estereotípias da branquitude.

[...] Salvo em raríssimas exceções, o negro, como signo cênico, projeta-se em três modelos predominantes: o escravo *fiel*, tipo de cão amestrado, dócil e submisso, capaz de submeter-se aos maiores sacrifícios em benefício do seu senhor; o *elemento pernicioso e/ou criminoso*, as chamadas cobras venenosas que ameaçam o equilíbrio e a harmonia do lar senhorial, o *negro caricatural*, cujo comportamento ridículo e grotesco, motivava, e ainda motiva, o riso das plateias (MARTINS, 1995, p. 40/41).

Para as categorias apontadas pela Professora Leda Maria Martins, há exemplos da personagem escravo fiel no texto *O Escravo Fiel* de Carlos Antonio Cordeiro, de 1859. Sujeito criminoso faz parte da dramaturgia de *O Demônio Familiar* de José de Alencar, de 1857 e Lourenço é o negro caricatural e engraçado em *Os Pupilos do Escravo*, texto de J. P. da Costa



Lima, no ano de 1870.

Papéis de empregada doméstica, babá, cozinheira, “mulata” e para os homens, segurança, motorista, ladrão, traficante funcionam como atualizações de outros papéis como ama e mucama, “moleque levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupas ou esfregando o chão, mulatinhas requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas” (NASCIMENTO, 2018, p. 161).

A “boa aparência” nos anúncios de trabalho tem seu paralelo em chamamentos de atrizes para espetáculos e publicidade, através do eufemismo “negra de traços finos”.

Sobre as possibilidades de atualizações destas personagens como, por exemplo, a empregada doméstica, Zezé Motta (MURAT, 2005) aponta que fez tantas que, quando foi homenageada pela Escola de Samba Arrastão de Cascadura com o enredo *Zezé, um canto de amor à raça* do carnavalesco João de Deus, havia uma ala só de empregadas domésticas.

Para ela, a questão principal é que esses papéis não permitem um trabalho fundamentado em uma história ficcional possível, ou seja, imbricada em relações sociais, com seus desejos, frustrações, família, relacionamentos amorosos, conflitos. A elas, não é dada a voz nem a história embora a

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



73

construção desse lugar chamado Brasil tenha sido, sobremaneira, realizada a partir de suas mãos, pés, corpos, lágrimas, sangue, leite do peito para os seus não filhos.

O advento das cotas ou discriminações positivas proporcionou a ampliação da discussão sobre a questão da ausência de pessoas negras em diferentes espaços da sociedade. Muitas das atrizes que tiveram suas trajetórias apresentadas brevemente neste texto, trabalharam em tempos em que não havia possibilidade de discussão. Ruth de Souza afirmava que em certos períodos era apenas um negro ou negra por produção. Então era ela ou Léa Garcia, assim como no caso de papéis masculinos, era Haroldo Costa ou Milton Gonçalves, por exemplo.

Em comparação ao trabalho desenvolvido pelo TEN até o das atrizes contemporâneas, os avanços podem não parecer de grande impacto na estrutura racista brasileira mas, por outro, os grupos de teatro negro e a presença negra na publicidade, cinema e teatro tem aumentado consistentemente e há mudanças relevantes nestes primeiros anos do século XXI.

O que se observa é que o teatro ainda é um reflexo da sociedade racista brasileira. Apesar de poder ser um espaço de contestação às normas vigentes, às discriminações, às formas de cerceamento de liberdades, ainda não conseguiu ampliar

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



a observação para as formas de discriminação racial visto que muitos grupos são formados apenas por pessoas brancas e por isso, da mesma forma que houve uma organização das feministas negras, há cada vez mais, a organização em coletivos de atrizes e atores negros que escrevem dramaturgias, pensam e criam teatros negros. É também emblemático que os últimos trabalhos das atrizes Dirce Thomaz, Lizette Negreiros e Cleide Queiroz tenham sido monólogos. E que, Roberta Nunes, tenha abandonado os palcos.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **O que é Racismo Estrutural?** Belo Horizonte(MG): Letramento, 2018

ANDRADE, Mário. **A superstição da cor preta.** Publicações Médicas. São Paulo: junho, 1938, p. 64-68. disponível em http://moodle.stoa.usp.br/file.php/1416/A_supersticao_da_cor_preta.pdf

ANTUNES, Camilla. **No Leblon, dom Eusébio celebra meio século de Cruzada São Sebastião.** Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/68741/complemento_1.htm?sequence=2

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira.** São Paulo: Editora SENAC, 2000

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público.** Disponível

em https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento_do_2002.pdf

BERNARDES, Antonio Carlos. **Entrevista com Lizette Negreiros.** Disponível em CBTIJ Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude. Disponível em <http://cbtij.org.br/lizette-negreiros/>

BRASIL, Billy. **Zeni Pereira.** Disponível em <https://www.recantodasletras.com.br/biografias/4768810>

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil** – São Paulo: Selo Negro, 2011

CORREIO DA MANHÃ – imagem de Léa Garcia – domínio público - 1957. Imagem disponível em <https://commons.wikimedia.org>

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe.** São Paulo: Ed. Boitempo, 2016

DELPHIPAGES – **Espetáculo Imperador Jones** – disponível em <https://delhipages.live/pt/literatura/tocam/the-emperor-jones-play-by-oneill>

ELIAS, Orias. **Astros em Revista** – disponível em <http://astrosemrevista.blogspot.com/2015/10/zeni-pereira-coadjuvante-de-ouro.html>

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas** – Salvador: EDUFBA, 2008



FAUSTINO, Oswaldo. A cena negra em foco – disponível em <http://www.itaucultural.org.br/a-cena-negra-em-foco>

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES – Léa Garcia – disponível em <http://www.palmares.gov.br/?p=26635>

FUNDAÇÃO NACIONAL DAS ARTES - Biografia de Ruth de Souza – disponível em www.funarte.gov.br - link: Brasil Memória das Artes – atores do Brasil

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos** / org. Flávia Rios, Márcia Lima – 1ª edição – Rio de Janeiro: Zahar, 2020

hooks, bell. **Intelectuais Negras**. Revista Estudos Feministas. Ano 3. 2o. Semestre 1995.

hooks, bell. **Mulheres Negras**: Moldando a Teoria Feminista (Título original do capítulo 1 de *Feminist theory: from marginal to center* (2000, 2ª edição). Direitos autorais concedidos pela Cambridge, MA: South End Press. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Revisão da tradução por Flávia Biroli In. Revista Brasileira de Ciência Política, nº16. Brasília, janeiro - abril de 2015, pp. 193-210. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151608>

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA IBGE – **Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil** – Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf

INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS APLICADAS – IPEA – Perfil de Abdias Nascimento – de 29.11.2011 – disponível em https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_con

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



tent&id=2672:catid=28

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA
http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf

INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS IPEAFRO – **TEN-** disponível em <http://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-ten/>

INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS IPEAFRO – **Ruth de Souza** - disponível em <http://ipeafro.org.br/personalidades/ruth-de-souza/>

INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS IPEAFRO – **Arinda Serafim** – disponível em <http://ipeafro.org.br/?s=arinda+serafim>

ITAÚ CULTURAL - <https://www.itaucultural.org.br/palavra-de-stela>

JESUS, Maria Angela de. **Ruth de Souza**: a estrela negra. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro experimental do negro e do Bando de teatro Olodum**. Tese de Doutorado. Unicamp, 2010 – disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283930?mode=full>

LLISTÓ, Paco. **Entrevista com Zezé Motta** - disponível em <http://thebridgeglobal.org/blog/2013/03/05/entrevista-zeze-motta-a-porta-voz-do-artista-negro-no-brasil/>



MAGALDI, SÁBATO. **Panorama do teatro brasileiro** – São Paulo: Editora Global, 1997

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1982

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

MILARÉ, Sebastião; LUISI, Emídio. **Antunes Filho: Poeta da Cena/Fotos de Emidio Luisi; texto de Sebastião Milaré**. - São Paulo: Edições SESC SP, 2010

MURAT, Rodrigo. **Zezé Motta: muito prazer**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2005

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: GRD, 1966.

_____. **O genocídio do negro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018

_____. **"Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões"**. Revista do Instituto de Estudos Avançados, USP 18(50), 2004, p. 209-224.

QUARTA PRETA - #4 PRETA com **Léa Garcia**. Direção de Elisa Lucinda. Youtube. 2020, 1:40:42)

ROSSI, Mariane. **Santista Lizette Negreiros ganha prêmio por lutar**



pelo teatro infantil.

Disponível em <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/cultura-diversao/noticia/santista-lizette-negreiros-ganha-premio-por-lutar-pelo-teatro-infanto-juvenil.ghtml>

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser negro**. São Paulo: Educ/Fapesp. Rio de Janeiro: Pallas, 2005

SANTOS, Joel Rufino dos. **A história do negro no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Novas Direções, 2015. 1ª edição

SASSO, Richard – **Mulheres do TEN** – disponível em <http://zabolisnetwork.blogspot.com/2006/11/abdias-nascimento-fala-do-teatro.html>

TEATRO Experimental do Negro (TEN). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro> Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1987

XICA da Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392173/xica-da-silva> Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



CAPÍTULO 3

COLONIALIDADE DO PODER E DO GÊNERO E VISUALIDADES INSURGENTES NO FILME SEMENTES - MULHERES PRETAS NO PODER

Andréa Rosendo da Silva 22

Carolinne Mendes da Silva 23

Dennis de Oliveira 24

Introdução

²² Jornalista, doutoranda bolsista Capes pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam/USP). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Integra o Grupo Estudos de Gênero na América Latina (USP), o GT "Epistemologias decoloniais, territorialidades e cultura" do CLACSO (Conselho Latino Americano de Ciências Sociais) e a Rede Antirracista Quilombação. Pesquisadora nas áreas de Epistemologias Decoloniais, Cinema, Comunicação e Cultura, Audiovisual e Visualidades. E-mail: andrearosendo@usp.br.

²³ Mestre e doutora em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Integra os grupos de estudos Marxismo e Cultura (USP) e Mirada – Estudos de Gênero e Audiovisual (USP). Professora da Rede Municipal de São Paulo. Pesquisadora nas áreas de Cinema, História, Relações de gênero e Relações raciais no Brasil. E-mail: carolinnemendes@gmail.com.

²⁴ Professor associado da Escola de Comunicações e Artes da USP, jornalista, doutor em Ciências da Comunicação. Autor dos livros "Jornalismo e Emancipação - uma prática jornalística baseada em Paulo Freire", "A luta contra o racismo no Brasil" e "Jornalismo e os Dilemas na Sociedade da Inflação das Informações". Coordenador científico do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação e pesquisador do Instituto de Estudos Avançados da USP; e do GT "Epistemologias decoloniais, territorialidades y cultura" do CLACSO. Professor visitante da Universidad Minuto de Dios, de Bogotá, e da Facultad Latino-Americana de Ciencias Sociales, de Buenos Aires, integrante da Cátedra da Universidade Central do Vaticano.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



É sobre as mulheres negras, minoria da minoria no parlamento brasileiro, que versa o filme/documentário *Sementes: Mulheres Pretas no Poder*, rodado no Rio de Janeiro durante o primeiro turno das eleições de 2018 e dirigido por Éthel Oliveira, mulher negra, e Júlia Mariano, mulher branca.

A história de vida, a ocupação dos espaços, as marchas organizadas em alusão às agendas de lutas das mulheres em toda a sua diversidade são fundamentais para a compreensão do ponto de vista do documentário, bem como a composição das personagens e a montagem da produção audiovisual. Assim, a proposta desse artigo é mobilizar autores e verificar operadores do sistema colonial ainda vigentes na contemporaneidade no produto audiovisual. Quais resquícios do período colonial, presentes nas estruturas do poder, as mulheres negras percebem quando entram em disputa por cargo público de poder na República Federativa do Brasil? Como apreendem as assimetrias de gênero em relação ao passado colonialista, mas ainda presente no tempo atual?

Para buscar respostas aos questionamentos, parte-se das reflexões sobre colonialidade do poder e do gênero para tentar compreender as narrativas produzidas pelas mulheres negras candidatas. A metodologia da análise fílmica,



combinada com a metodologia da sociologia da imagem, busca orientar a leitura das imagens, isto é, das visualidades insurgentes numa produção audiovisual que elege seis mulheres negras, falando por si, como protagonistas.

Sementes: Mulheres Pretas no Poder conta uma parte da história de mulheres negras na política. O título traz uma metáfora biológica do surgimento da vida: assim como a dispersão de sementes gera novas plantas, Marielle também deixou seus frutos. Mulheres negras e moradoras da periferia do Rio de Janeiro que não foram caladas pelo assassinato da companheira, pelo contrário, continuaram suas batalhas para conquistar maior espaço no cenário político brasileiro.

Como as sementes, que fornecem uma estrutura de proteção importante para o embrião do novo vegetal, essas mulheres também operam na lógica do acolhimento e do cuidado. São essas dimensões, muitas vezes associadas ao âmbito privado, que elas procuram trazer para o espaço público. As imagens de reuniões de campanha se assemelham a almoços de famílias estendidas. Guardadas suas diferenças, o filme mostra que suas campanhas são baseadas no diálogo, no contato pessoal com os eleitores, na receptividade a ouvi-los.



A lógica da dispersão e da união à qual remete o espectador ao fruto que gera várias sementes e se traduz na montagem dos blocos do filme. Em um primeiro momento, todas estão no mesmo espaço em protesto após o assassinato de Marielle. Durante as campanhas elas se dispersam, cada uma trabalhando para si própria. Entretanto, se unem novamente na campanha “Ele Não”, em manifestações contra a eleição do então candidato Jair Bolsonaro à presidência. Após o pleito, uma nova separação, nem todas as candidatas que o filme acompanha são eleitas. As que conseguem o cargo, se mudam para Brasília, cenário marcado pela “ausência de povo”, que deixa ainda mais marcada a dispersão dessas mulheres negras. Ainda assim, as eleitas se unem novamente na posse. Elas, mais uma vez, falam em nome de Marielle Franco, se conectam por representarem uma mesma posição contra as discriminações de raça, classe e sexo, marcadas no ambiente da posse.

Após o assassinato da vereadora Marielle Franco (PSOL), de 38 anos, em 14 de março de 2018, na capital do Rio de Janeiro, ampliou-se o número de mulheres negras interessadas em disputar espaços formais e decisórios de poder na política brasileira. Dados das Eleições Gerais Brasileira de 2018, divulgados no Cadastro Eleitoral e



encontrados no site do Tribunal Superior Eleitoral (TSE)²⁵ apontam o aumento do número de mulheres eleitas em 2018, são 52,6% a mais em relação às eleições de 2014.

Apesar de as mulheres serem mais de 77 milhões de eleitoras em todo o Brasil, o que representa 52,5% do total de 147,5 milhões de eleitores, apenas 9.204 (31,6%) mulheres concorreram a um cargo eletivo nas Eleições Gerais de 2018 e, destas, foram eleitas somente 290. Os cargos das novatas ficaram assim distribuídos: 1 governadora; 77 deputadas para a Câmara Federal - 26 a mais em relação a 2014; 7 senadoras para o Senado Federal; e 161 representantes para as assembleias legislativas, ou seja, um crescimento de 41,2% comparado ao último pleito. As mulheres autodeclaradas negras eleitas para o parlamento passaram de 10 para 13 e apenas o estado de Roraima elegeu Joenia Wapichana, a primeira mulher indígena para deputada federal²⁶.

²⁵<https://www.tse.jus.br>

²⁶ <https://www.tse.jus.br>



A vanguarda na proposta do feminismo afro-latino de Lélia Gonzalez e a colonialidades do poder e de gênero

Os dados poucos expressivos da presença da mulher negra no parlamento brasileiro, no contexto do regime democrático representativo brasileiro, revelam a especulação feita pela filósofa brasileira Lélia Gonzalez (1988) em relação às modalidades de participação no interior dos Movimentos de Mulheres. Das três modalidades de participação – popular, político partidária e feminista - a intelectual apontava a pouca presença de negras e indígenas no movimento feminista. O argumento de Gonzalez (1988) para a constatação da ausência vinha de sua percepção sobre as condições de vida e responsabilização dessas mulheres na questão da sobrevivência familiar. Outro fato considerado é a presença daquelas mulheres no mercado informal, fato que as levavam a se organizarem coletivamente em torno de reivindicações próprias das realidades nas quais estavam inseridas.

A observação de Gonzalez (1988) sobre as realidades históricas similares entre mulheres negras e indígenas, ou amefricanas e ameríndias, como ela as denominava, apontou dois elementos ainda não superados nas sociedades latino-americanas e que incidiam diretamente sobre os dois



grupos femininos: a discriminação racial e sexual. As duas opressões, além da classe social, levavam-nas a se identificar muito mais com os movimentos sociais negros e étnicos do que com o movimento feminista.

(...) para nós, amefricanas do Brasil e de outros países da região -assim como para as ameríndias- a conscientização da opressão ocorre, antes de qualquer coisa, pelo racial. Exploração de classe e discriminação racial constituem os elementos básicos da luta comum de homens e mulheres pertencentes a uma etnia subordinada. A experiência histórica da escravização negra, por exemplo, foi terrível e sofridamente vivida por homens e mulheres, fossem crianças, adultos ou velhos. E foi dentro da comunidade escravizada que se desenvolveram formas político-culturais de resistência que hoje nos permitem continuar uma luta plurissecular de liberação. A mesma reflexão é válida para as comunidades indígenas. Por isso, nossa presença nos ME é bastante visível; aí nós amefricanas e ameríndias temos participação ativa e em muitos casos somos protagonistas. (GONZALEZ, 1988)

Os dados do TSE no início do artigo, somada ao apontamento de Gonzalez (1988), demonstram não somente a imensa desigualdade de amefricanas e ameríndias no jogo político, como expõem, também, a permanência das formas de operacionalização do sistema colonial para a manutenção da configuração de poder político secular na sociedade brasileira.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



87

O intelectual peruano Aníbal Quijano (2005), compreendendo a globalização atual como processo vinculado ao processo de constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial. O autor aponta que a colonização das Américas, justificada pela ideia de superioridade de raças, foi fundamental para a organização do sistema colonial e para a atual organização do sistema econômico capitalista global.

No entendimento de Quijano (2005), dois eixos foram fundamentais para a estratégia de dominação dos povos europeus no chamado “novo mundo”: o colonialismo, entendido pela ideia da organização de trabalho a partir da hierarquização de sujeitos (colonizador x colonizados) e o paradigma da modernidade como ideia de progresso, de avanço e de racionalidade europeia, tendo na figura do sujeito europeu o responsável pela produção das formas de conhecer o mundo e alçado a portador de discursos científicos e filosóficos. Assim, centraliza a raça para compreender as relações sociais coloniais.

A formação de relações sociais fundadas nessa ideia produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. (...) E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



88

hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, p.117, 2005)

Se por um lado a hierarquização em torno da raça justificava as relações de dominação por meio de um processo de suposta naturalização da superioridade do homem europeu branco, frente à inferioridade de sujeitos negros e indígenas, por outro, a ideia de modernidade opunha-se aos modos de vida dos diferentes povos das Américas (indígenas).

Pertencente ao Grupo Modernidade / Colonialidade, do qual Quijano (2005) também fazia parte, Ramon Grosfoguel (2018) propõe um esclarecimento para o conceito de colonialidade. Segundo ele, compreender racismo como um princípio organizador ou uma lógica estruturante de todas as configurações sociais e relações de dominação da modernidade é considerável, mas não suficiente. Assim, o autor enfatiza que na perspectiva decolonial, o racismo organiza as relações de dominação da modernidade, “mantendo a existência de cada hierarquia de dominação sem reduzir uma às outras, porém ao mesmo tempo sem poder entender uma sem as outras” (GROSFOGUEL, 2018).

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



89

Ou seja, para o sociólogo porto-riquenho, não existe modernidade sem a colonialidade, pois o racismo se organiza a partir de dentro de todas as relações sociais hierárquicas de dominação da modernidade, como já postulava muitos autores – e negros – bem antes de Aníbal Quijano, mas se utilizando de outros conceitos. Assim, compreender o que é colonialidade pressupõe entender o racismo como algo estrutural nas sociedades latino-americanas ou em sociedades colonizadas por europeus, em continentes como África, Ásia e Oceania

(...) A ideia de colonialidade não é original de Quijano. Trata-se de uma ideia que tem estado presente - usando outros termos – em muitos autores e autoras antes de Quijano ter começado a utilizá-la nos anos 1990. A concepção de mundo da colonialidade do poder, na qual a ideia de raça ou de racismo é um instrumento de dominação ou um princípio organizador do capitalismo mundial e de todas as relações de dominação (intersubjetivas, identitárias, sexuais, laborais, de autoridade política, pedagógicas, lingüísticas, espaciais, etc.) da modernidade, tem sido articulada bem antes de Quijano por outros autores e autoras, utilizando outros conceitos: capitalismo racial (ROBINSON, 1981), racismo como infraestrutura (FANON, 1952, 1961), ocidentóxico (AHMAD, 1984) colonialismo interno (CASANOVA, 1965; RIVERA CUSICANQUI, 1993), gênero como o privilégio da mulher branca ou mulheres negras vistas como fêmeas e não como mulheres (DAVIS, 1981), supremacia branca (DU BOIS, 1935; MALCOLMX, 1965), relação reducionista entre raça e classe (CESAIRE, 1950, 1957), ego conquire (DUSSEL, 1994), etc. Até mesmo Wallerstein, anos antes de Quijano, disse literalmente que uma

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



90

das características da economia-mundo capitalista é “a importância fundamental do racismo e do sexismo como princípios organizadores do sistema” (WALLERSTEIN, 1990, p.289). (GROSGOQUEL, 2018, p.60).

A argentina Maria Lugones (2008), assim como Grosfoguel, também tece críticas em relação ao pensador peruano. Mantendo a concepção de colonialidade a partir do trabalho de Quijano, reflete sobre raça e gênero e propõe o conceito de colonialidade de gênero. Para a autora, houve um “esquecimento” do papel desempenhado por homens no processo de dominação não somente de corpos negros e indígenas, mas também de mulheres, ou seja, houve um uso colonial da noção de gênero, a qual não problematizou outras categorias além de heterossexual e patriarcal.

Aníbal Quijano concibe la intersección de raza y género en términos estructurales amplios. Para entender su concepción de la intersección de raza y género hay que entender su análisis del patrón de poder capitalista Eurocentrado y global. Tanto «raza» como género adquieren significado en este patrón(...) entiende que el poder está estructurado en relaciones de dominación, explotación, y conflicto entre actores sociales que se disputan el control de «los cuatro ámbitos básicos de la existencia humana: sexo, trabajo, autoridad colectiva y subjetividad/intersubjetividad, sus recursos y productos».(...) Por lo tanto, para Quijano, las luchas por el control del «acceso sexual, sus recursos y productos» definen el ámbito del sexo/género y, están organizadas por los ejes de la colonialidad y de la modernidad. Este análisis de la construcción moderna/colonial del género y su

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



alcance es limitado. La mirada de Quijano presupone una comprensión patriarcal y heterosexual de las disputas por el control del sexo y sus recursos y productos. (LUGONES, 2008, p.78)

Em *Crítica pós-colonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista*, Ochy Curiel (2007) não nega perspectivas que problematizam o colonialismo, mas questiona a posição elitista e androcêntrica no pensamento produzido por teóricos de epistemologias que procuram romper com um certo “eurocentrismo acadêmico”. Para ela, feministas racializadas, afrodescendentes e indígenas produzem desde os anos de 1970, discussões sobre o poder patriarcal e capitalista, considerando o entrelaçamento de vários sistemas de dominação - racismo, sexismo, heteronormatividade, classismo -, entretanto, as vozes dessas pensadoras são desconhecidas, mesmo com a abertura dada para aquelas (es) que estudam subalternidade, porque há, também, nestas perspectivas teóricas posturas elitistas e visões masculinas e androcêntricas. (CURIEL, 2007).

As colonialidades de poder e gênero são denunciadas há anos por teóricas que se debruçam sobre as relações do poder colonial e as formas de violência sobre corpos femininos negros e indígenas, pondera Curiel (2007). E as produções teóricas enunciadas por intelectuais e feministas alcançam outras camadas, pois, o entendimento do ser



mulher em situações de subalternidade, isto é, quando as mulheres são reduzidas aos papéis de escravizadas, amas de leite ou como objeto sexual dos seus senhores passa, também, pelas teorias do gênero. A pensadora afro-dominicana chega a reconhecer que “graças à produção feminista” há estudos mostrando as várias maneiras pelas quais as mulheres resistiram à escravidão (CURIEL, 2007).

Nesse sentido, é importante retomar as contribuições do pensamento de Gonzalez (1988) acerca do colonialismo. Em *A categoria político-cultural de amefricanidade*, a autora aponta que os afro-latinos (as), embora pertençam a diferentes sociedades do continente americano (Sul, Central, Norte e Insular), sabem que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo, “essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessa sociedade”, (GONZALEZ, 1988).

Se no artigo acima a análise de Gonzalez (1988) se aproxima da noção de colonialidade do poder, manifesta pela manutenção do racismo, no artigo *Por Um Feminismo Afrolatinoamericano*, é possível supor uma proximidade com



a noção de colonialidade de gênero, mesmo muito antes dos conceitos entrarem em voga.

El doble carácter de su condición biológica – o racial y o sexual – hace que ellas sean las mujeres más oprimidas y explotadas de una región de capitalismo patriarcal-racista dependiente. Justamente porque ese sistema transforma las diferencias en desigualdades, la discriminación que ellas sufren asume un carácter triple, dada su posición de clase: amerindias y amefricanas hacen parte, en su gran mayoría, del inmenso proletariado afrolatinoamericano. (GONZALEZ, 1988).

No artigo *Racismo e Sexismo*, Lélia Gonzalez propõe, ainda, a reflexão sobre imagens acerca das mulheres negras, sobretudo da “mulata” e da doméstica, as quais foram lembradas aqui para ressaltar o quanto a intelectual estava comprometida em capturar os vários elementos que compõem a existência da mulher negra, ou amefricana e afro-latina, como ela as definiu.

2. Sociologia da imagem e produção de visualidades insurgentes

As imagens, enquanto formas de representação de ideias, desejos e sentimentos, também são formas de linguagem, por serem compostas por diferentes tipos de signos e ferramentas de expressão e de comunicação, na medida em que carregam uma mensagem visual. Martine

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



94

Joly (2012) admite que uma imagem visual sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. Para tanto, alerta sobre a necessidade de se buscar entender para quem ela foi produzida, ou seja, para qual destinatário e qual é a sua função, pois, a função da mensagem visual é também, efetivamente, determinante para a compreensão de seu conteúdo (JOLY, 2012).

Para Monique Sicard (2006), imagem também é conhecimento, pois este é construído com recursos de imagens, uma vez que elas permitem acessos as diferentes áreas de saber científico. Afinal, a imagem tem potencial narrativo por possibilitar associações de ideias, sejam elas ligadas ao campo artístico ou científico.

Ver! Levar o invisível ao visível! O conhecimento constrói-se em grande medida pelas imagens; muitos são os objectos, os processos, os fenômenos, os lugares, os rostos aos quais só elas permitem o acesso. Argênticas, eletrônicas, manchas de aquarela ou grafite, garantes e instrumentos de uma razão científica, as imagens fundam disciplinas inteiras. Que seriam a biologia, a geografia, a astronomia, a medicina, sem as suas fotografias e imagens? A questão é importante: quer o reconhecemos quer não, os nossos universos mentais estão peçados de representações mentais geradas pelas produções científicas (SICARD, 2006, p.14).

A questão levantada pela autora é que as imagens, enquanto formas de representação ou referência do “real”,

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



95

estão associadas a dispositivos técnicos de produção, isto é, não se trata apenas do olhar daquele que produz imagens artísticas, científicas, midiáticas, industriais, entre outros. Entretanto, segundo Sicard (2006), gravuras de anatomia, fotografias de campos de batalha, modos de fabrico das imagens espaciais, bem como as suas organizações técnicas ou instituídas são ocultadas ao grande público.

O que é ver? O que é compreender, quando a construção dos saberes passa por imagens, ópticas, máquinas que vêem aquilo que o olho humano nunca verá? (...) A técnica não é um servilismo obediente ao conhecimento nem um sub-produto da ciência. (...) Simultaneamente artefacto e matéria moldada, arte e ofício, saber e fabrico, a técnica não se opõe à cultura: é cultura. Antes de ser um rosto ou uma paisagem, uma fotografia é recebida como fotografia. Antes de ser uma excrescência óssea, uma radiografia é reconhecida como elemento do facto radiográfico. (...) interesse pela imagem como objecto técnico convida-nos assim a colocarmo-nos resolutamente no lado da recepção e da leitura. (SICARD, 2006, p.16 e 17)

Quando Sicard (2006) busca compreender como se fabrica um olhar coletivo ou como se manifesta uma cultura visual, isto é, “por que efeitos, por que influência, de quais imagens, por quais aparelhos, com auxílio de que mecanismos de legitimação” (SICARD, 2006), aponta que as indústrias do saber enredam-se com as do crer e o seu corolário: as do fazer crer. Em outras palavras, mostra que a função política das imagens é melhor exercida quanto mais

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



se afirma o desconhecimento dos dispositivos de visão (técnica). Deste modo, pontua que “a história dos olhares assenta na história das imagens e dos aparelhos de visão” (SICARD, 2006).

A distinção aqui operada entre gravura, fotografia e imagiologia atravessa resolutamente as classificações que isolavam, de um lado, as produções científicas e, do outro, as criações artísticas. Já não abandona à sua sorte imagens sem estatuto, que não são nem arte, nem ciência, nem indústria. Convida a ver cada imagem como um todo indissolúvel que se oferece a leituras. O gravado, o fotografado, o captado em imagem: em cada categoria se estabelecem os laços que unem as mutações técnicas e industriais e as questões culturais historicamente estabelecidas. O tempo breve e o tempo longo. O efêmero e o perene. (SICARD, 2006, p.300).

Assim, a ciência cria a noção da imagem inventário, imagem prova, imagem ficção, ou seja, o todo da imagem científica. E essas imagens, formadas por camadas sobrepostas, participam na construção de novas máquinas de visão, moldam modos de vida, criam olhares novos, bem como “entregam-se ao incessante vaivém entre a estética e a materialidade. Ao jogo sem fim das interpretações” (SICARD, 2006).

Por conta desse jogo de interpretações, Sicard (2006) defende a necessidade das dinâmicas de mediação das imagens, pois, nas interações sociais, há um universo de trocas



simbólicas mediadas por imagens. Em uma sociedade cada vez mais repleta de visualidades, a institucionalização de olhares a partir da ampla oferta de dispositivos técnicos, impõe formas de ver e olhar. E, como ela mesma afirma, os dispositivos do olhar não são neutros; são culturais e as imagens produzidas não podem ser lidas apenas como espelhos da realidade.

Assim como não há neutralidade nos dispositivos também não há neutralidade nas imagens. Lilia Moritz Schwarcz (2014) defende que artes visuais como quadros, fotografias, objetos escultóricos, monumentos arquitetônicos, entre outros são “sistemas de signos”, formados por convenções, que carregam “textualidades” e “discursos” (SCHWARCZ, 2014). Para a leitura de um quadro, ou “causas de um quadro” ou “intenção” da produção dele, a autora faz a seguinte orientação:

Trata-se de “ler” uma tela, mas munidos de outras fontes a contrastar a interpretação: elementos da tradição pictórica do próprio pintor, mas também elementos retirados da história e do contexto. Assim, “situar” não implica tão somente localizar o contexto político em que a obra foi produzida, mas também enfrentar as convenções artísticas que formaram e informaram o autor. (SCHWARCZ, 2014, p. 31)

A questão levantada pela autora leva a outra indagação: sobre qual/quais tempo/tempos históricos



Schwarcz (2014) se refere? Milton Santos (1994), citando Jacques Attali, afirma que “vivemos plenamente a época dos signos, após haveremos vivido o tempo dos deuses, o tempo do corpo e o tempo das máquinas. (SANTOS,1994). Ao refletir sobre globalização e avanços tecnológicos, o geógrafo brasileiro afirma existir um tempo de paradoxos, o qual altera a percepção da história e “desorienta os espíritos”. Segundo ele, há um tempo universal despótico que é instrumento de medida hegemônico, ou seja, que comanda o tempo dos outros em um espaço cada vez mais globalizado, porém sem uma dimensão do real.

O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo, senão como metáfora. Todos os lugares são mundiais, mas não há espaço mundial. Quem se globaliza, mesmo, são as pessoas e os lugares. O que existe são temporalidades hegemônicas e temporalidades não hegemônicas, ou hegemônicas. As primeiras são vetor da ação dos agentes hegemônicos da economia, da política e da cultura, da sociedade enfim. Os outros agentes sociais, hegemônizados pelos primeiros, devem contentar-se de tempos mais lentos. (SANTOS, 1994, p.13)

Para Santos (1994), a dimensão do espaço necessita ser compreendida para analisar temporalidades outras. Segundo o autor, a profundidade do acontecer e as ações formam o que ele denomina de quinta dimensão do espaço; na junção do lugar e do cotidiano, o tempo e o espaço, com suas



variedades de objetos e ações, vão incluir a multiplicidade infinita de perspectivas.

O tempo do cotidiano compartilhado é um tempo plural, o tempo dentro do tempo. Hoje isso não é apenas o fato da cidade, mas também do campo. Em termos analíticos, a especialização chama-se temporalização prática, pois todos os atores estão incluídos através do espaço banal, que leva consigo todas as dimensões do acontecer. Ora, o acontecer é balizado pelo lugar e, nesse sentido, é que se pode dizer que o tempo é determinado pelo espaço. (SANTOS, 1994, p.13)

Assim, no entendimento de Santos (1994), tempo é “grosseiramente” o transcurso - a sucessão dos eventos e sua trama; espaço é meio - o lugar material da possibilidade dos eventos; e mundo é a soma – “que é também síntese, de eventos e lugares’. E a cada momento, mudam juntos o tempo, o espaço e o mundo. Assim, “tempo, espaço e mundo são realidades históricas, que devem ser intelectualmente reconstruídas em termos de sistema, isto é, como mutuamente conversíveis” (SANTOS, 1994).

Assim, “ler” (e interpretar) imagens implica, sim, em observar elementos da tradição pictórica do autor, observar elementos retirados da história e do contexto, localizar o contexto político em que a obra foi produzida, enfrentar as convenções artísticas que formaram e informaram o autor, como elencou (SCHWARCZ, 2014), mas também

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



100

compreender que as imagens fazem parte de um tempo e espaço histórico e culturalmente construídos, como revela a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010). Segundo a autora, as imagens mais que as palavras - em um contexto de um devir histórico que hierarquizou o textual em detrimento das culturas visuais - permitem captar os sentidos bloqueados e esquecidos pela língua oficial. Por meio do registro visual é possível descobrir as formas pretéritas operadas pelo colonialismo, pois apresentam potencialidade de interpretação, desmistificação e contraponto das culturas letradas. (RIVERA CUSICANQUI, 2010).

Rivera Cusicanqui (2010) defende que há, no tempo presente dos países latino-americanos, uma continuidade de colonialismo. Nesse sentido, ela recorre às imagens para melhor compreender o passado e os aspectos das realidades sociais na região. Imagens do passado podem servir para contar outras narrativas, rever contexto histórico, subverter o texto colonial e colocar o ponto de vista do sujeito colonizado, subalternizado.

Desde hace tiempo he venido trabajando sobre la idea de que en el presente de nuestros países continúa en vigencia una situación de colonialismo interno. Y es en este marco que voy a hablar ahora sobre lo que llamo la sociología de la imagen, la forma como las culturas visuales, en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social. Nuestra sociedad tiene elementos y características propias de una confrontación cultural y civilizatoria, que se inició en nuestro espacio a partir de 1532. Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla. (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p.19)

O argumento da intelectual boliviana assemelha-se ao de Sicard (2006). Para ambas, as imagens são histórica e culturalmente construídas. No entendimento da primeira, ao serem apropriadas pelo saber científico este lhe impõe formas de olhar, forjando o momento em que a imagem se constitui, a forma como foi captada pelo autor. Assim, pode-se dizer que as visualidades produzidas por um suposto “saber científico colonial”, poderiam se tornar invisíveis ao olhar daqueles que não produzem ou não produziram imagem. E assim permaneciam sem informação por não serem, também, detentores de conhecimento que os permitissem compreendê-las.

Contudo, pretende-se realizar a leitura das imagens no filme documentário recorrendo aos referenciais elencados



acima, mas também dedicar atenção aos discursos proferidos pelas mulheres negras levando em consideração a orientação de Santos (1994). O autor defende que ao se tratar de tempo e espaço, o ponto de partida é a sociedade humana realizando-se. “Essa realização dá-se sobre uma base material: o espaço e seu uso, o tempo e seu uso; a materialidade e suas diversas formas, as ações e suas diversas feições” (SANTOS 1994).

3. Sementes: Mulheres Pretas no Poder - análise fílmica, decolonial e reflexões sobre colonialidade do poder e de gênero no tempo/espaço

O filme documentário *Sementes: Mulheres Pretas no Poder*, dirigido por Éthel Oliveira e Júlia Mariano, foi rodado no Rio de Janeiro durante o primeiro turno das eleições de 2018, no Brasil, e, teve estreia online e gratuita em 7 de setembro de 2020, no site Embaúba Filmes²⁷, distribuidora especializada em cinema brasileiro, circulação e difusão de obras autorais.

O filme documentário acompanha a rotina de seis mulheres negras candidatas ao legislativo (estadual e federal)

²⁷ A Embaúba atua com a distribuição em todas as suas etapas, incluindo festivais de cinema, lançamentos no circuito comercial, negociações e vendas para TV, VOD (videoondemand) e sessões especiais. Ver site: embaubafilmes.com.br.



pelo Estado do Rio de Janeiro - Jaqueline Gomes, Mônica Francisco, Renata Souza, Rose Cipriano, Tainá de Paula e Talíria Petrone – e apresenta os seus processos de construção como figuras políticas. Elas estão entre as 41.398 mulheres negras que se candidataram a cargos legislativos nas eleições de 2018, que representa um aumento de 93% de candidaturas autodeclaradas negras em comparação a eleição 2014²⁸.

Assim, busca-se compreender a partir do documentário como a descrição e interpretação sobre a mulher afro-latina desde Brasil, situada no tempo e espaço de 2018/2019, informam a colonialidade do poder e do gênero.

O documentário é um gênero cinematográfico caracterizado por apresentar uma visão da realidade. Assim como os outros gêneros associados à ficção, o documentário também pode trazer interpretações subjetivas, parciais, representações encenadas etc. Entretanto, nesse caso permanece a pretensão de uma sustentação em acontecimentos reais.

Além disso, ao trazer “personagens reais”, mesmo que em situações encenadas, o documentário pode, de forma

²⁸Dados extraído do filme documentário *Sementes: Mulheres Pretas no Poder*



mais evidente, explicitar opiniões e intenções políticas e ideológicas. Em relação à produção, o documentário costuma lidar mais com o imprevisto e ter um custo mais barato, embora também possa encontrar maior dificuldade na distribuição comercial.

As mulheres negras encontram diversas barreiras para acessarem os cargos da indústria cinematográfica. Dados divulgados pela Ancine (Agência Nacional do Cinema) em 2016 apontam,, como afirma Joel Zito Araújo (2018), a ausência de mulheres negras em cargos de direção. Realizar curtas metragens ou documentários têm sido mais acessível a elas do que os longas metragens de ficção.

O filme *Sementes: Mulheres Pretas no Poder* surge, portanto, nessa conjuntura de luta das mulheres e, mais especificamente das mulheres negras, por espaço na produção audiovisual, o que se configura também como uma batalha para contarem suas próprias histórias, em suas perspectivas. Dessa forma, a produção visa também romper com a lógica colonial, na qual essas mulheres são sempre o objeto sobre o qual se fala. É possível considerar, portanto, que não são apenas as personagens, as candidatas que tentam romper com a colonialidade do poder e de gênero



na política nacional. As diretoras do filme operam nesse mesmo sentido no campo da produção audiovisual.

3.1 Tempo, espaço e colonialidades do poder e de gênero

A abertura do filme documentário apresenta os patrocinadores - Open Society Foundations, TopDown sistemas e sociedade civil brasileira, pois contou com campanha online de crowdfunding. Também menciona o apoio da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro e destaca o grupo realizador: NOIX Cultura. Na sequência, expõe legenda semelhante a uma carta endereçada a alguém: *“Rio de Janeiro, março de 2018”*, seguida de *“ano eleitoral”*, materializando o local e o recorte político.

A locução em off, contrasta com a melodia fúnebre e os registros de imagens do sofrimento de mulheres negras de diferentes tons de pele, estéticas e idades. A voz feminina, anuncia o assassinato brutal: *“a vereadora Marielle Franco do PSOL foi assassinada a tiros agora à noite no centro do Rio de Janeiro”*. E prossegue: *“foram pelo menos nove tiros; quatro atingiram a cabeça da vereadora. Era por volta de 9h30 da noite aqui no bairro do Estácio, na região central da cidade”*. Ao término da notícia, surgem imagens em movimento de mulheres negras, brancas, trans, de homens e outros

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



106

representantes da pluralidade brasileira que lotaram as ruas do país em protesto ao assassinato da parlamentar. Novamente, as vozes, em meio à multidão captada pela câmara, são de mulheres. No microfone, denunciam em palavras de ordem: *“machistas, racistas, não passarão; mulher negra resiste!”*

A notícia do assassinato de Marielle aparece na locução, mas o tom jornalístico ressurge poucos minutos depois da abertura do filme para sustentar a narrativa e o ponto de vista do documentário. Fotografias estáticas de manchetes de jornais, ou seja, do modo como a imprensa se reporta às mulheres negras, anunciam que o ponto de vista do filme será dessas mulheres, que já estão posicionadas como agentes sociais com interesse político, que reclamam participação no jogo político brasileiro e buscam a ocupação efetiva de cargo nas instâncias de poder, como aparecem nas manchetes. *“Aumenta número de candidatas autodeclaradas pretas nesta eleição”*; *“Imprensa internacional repercute morte da vereadora do PSOL no Rio”*; *“Quién ordeno matar a Marielle? ¿Y por qué?”*; *“Primeira professora trans da UFRJ: quero ajudar universidade a quebrar paradigmas”*; *“Mulheres negras se mobilizam para ampliar presença na política”*; *“Inspiradas em Marielle, mulheres negras lançam candidaturas pela 1ª vez”*.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



A exposição desse ponto de vista é finalizada com a presença de uma mulher negra trans, que já ocupa um espaço na política formal. A deputada estadual pelo PSOL/SP, Erica Malunguinho, discursa, sobretudo, reforçando as suas identidades - ser mulher negra, trans e nordestina, para fazer, de fato, a voz da mulher na democracia representativa. É interessante ressaltar que Gonzalez (1988) já nos anos de 1980 escrevera sobre como a irmandade negra estadunidense abriu caminho para mulheres e movimentos do Poder Negro e Orgulho negro foram fontes para criação do Poder Gay e Orgulho Gay, como se vê na fala da parlamentar: *“Neste momento é sistematizar essa política que a gente já faz naturalmente e colocar para dentro dos espaços institucionais. Nós precisamos estar dentro desses espaços porque são nesses espaços que são tomadas as decisões que incidem sobre as nossas vidas: do povo preto, LGBTQs, nordestinos, enfim o bonde todo”*.

Feita a análise da introdução, isto é, pouco menos de cinco minutos de apresentação do audiovisual, o artigo segue a recomendação de Rivera Cusicanqui (2010). Para essa autora, registros visuais possibilitam descobrir formas sobre como o colonialismo é combatido, subvertido. Ela entende que, naquele sistema, palavras encobriam práticas sociais. Também que o processo de descolonização não



pode ser “apenas um pensamento ou uma retórica, porque as palavras tendem a ignorar as práticas” (RIVERA CUSICANQUI, 2010).

Este procedimiento de problematización visual es entonces doblemente filoso, en tanto nos habla de una historia viva, que pugna constantemente por irrumpir, sometida a un juego de fuerzas que la actualiza y, además, nos conecta con las culturas visuales como potencias de interpretación, desmitificación y contrapunto de las culturas letradas. (RIVERA CUSICANQUI, 2010, P.6)

De acordo com Rivera Cusicanqui (2010), para o mundo indígena, a história não é linear porque passado e futuro estão contido no presente, ou seja, a experiência da contemporaneidade faz com indígenas, desde Bolívia, se comprometerem com o presente que, por sua vez, “contém em si sementes do futuro que brotam do fundo do passado”. Ou seja, “la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestros actos más que de nuestras palabras”. (RIVERA CUSICANQUI, 2010).

O presente como palco de pulsões modernizantes e ao mesmo tempo arcaicas, de estratégias que preservam o *status quo* e outras que significam a revolta e a renovação do mundo, como pontua Rivera Cusicanqui (2010), serve para derrotar o colonialismo, pois, mais do que palavras, como



afirma a autora, é preciso ação: “é preciso derrotar aqueles que insistem em preservar o passado com todo o seu lastro de privilégios mal obtidos”. Latino-america, Rivera Cusicanqui (2010) parece convocar os subalternizados do continente - negros e indígenas - a ressignificarem o passado e a se colocarem como agentes em disputas por novas narrativas.

Nos depoimentos de Renata Souza e Tainá de Paula pode-se inferir que a **colonialidade do poder** se evidencia quando a primeira resgata o histórico da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (Alerj), uma vez que seu discurso dá a entender que negros só participavam daquele espaço em situação relacionada ao cárcere; e quando Tainá de Paula descreve o seu entendimento a respeito da elite brasileira. Ambas demonstram que o racismo é estrutural é o princípio organizador de todas as relações de dominação da modernidade (Grosfoguel, 2019):

A Alerj é uma casa do tempo do Império, da construção da República. Adentrar esse lugar, não como aconteceu com os nossos ancestrais para serem presos, julgados exterminados, mas como uma pessoa que vai impedir que isso continue acontecendo, que quer impedir. Então é muito simbólico de todas as formas. A sala da comissão de direitos humanos a gente chama de calabouço, porque realmente é fundo. Ali é



um dos lugares que eram utilizados como prisão. Então... A gente sabe o tamanho da nossa responsabilidade (Renata Souza).

E eu não admito e espero que a gente saia daqui com essa tarefa de não admitir que essa elite escravocrata, alienada, entreguista - porque é isso que eles são e a gente precisa começar a nomear - retire o nosso sonho (Tainá de Paula).

A **colonialidade de gênero** pode ser capturada no discurso de Talíria Petrone, quando compara a composição do quadro de parlamentares mulheres em duas casas legislativas: Câmara dos Vereadores e Câmara Federal (deputados). Tanto no primeiro depoimento (*Sou vereadora lá em Niterói e a gente é minoria. Não tem quase mulher, Quando tem não é mulher que nem a gente*) como no segundo (*A Câmara (de Vereadores) já era um negócio meio incômodo... 20 homens. Agora, cara, 500!... É um universo que não é meio nosso*), Talíria contesta as formas de dominação pela diferenciação a partir do gênero, reproduzidas, como afirma Rita Segato (2012), permanentemente pela matriz estatal republicana.

A noção de **temporalidades não hegemônicas** e de **espaço como teatro obrigatório da ação** foram criadas a partir de Santos (1994) como possibilidade para a análise da

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



111

montagem do filme documentário, uma vez que, a cada abertura de cena, traz referência a um lugar do Rio de Janeiro ou uma referência sobre o tempo no espaço. Santos (1994), quando reflete sobre a aceleração contemporânea do tempo em função de avanços tecnológicos num mundo globalizado, fala sobre a existência de um tempo universal, despótico, hegemônico que comanda o tempo dos outros, entretanto, também discorre sobre temporalidades hegemônicas e não hegemônicas. Segundo ele, como as primeiras são o vetor da ação dos agentes hegemônicos da economia, da política e da cultura, da sociedade, os outros agentes sociais, hegemonzados pelos primeiros, devem contentar-se de tempos mais lentos, (Santos, 1994, p.13), tempos do acontecer, do cotidiano.

A cada momento se estabelecem sistemas do acontecer social que caracterizam e distinguem tempos diferentes, permitindo falar de hoje e de ontem. Esse é o eixo das sucessões. Temos também, o eixo das coexistências, da simultaneidade. Em um lugar, em uma área, o tempo das diversas ações e dos diversos agentes, a maneira como utilizam o tempo não é a mesma. Os respectivos fenômenos não são apenas sucessivos, mas concomitantes, no viver de cada hora. Para os diversos agentes sociais, as temporalidades variam, mas se dão de modo simultâneo. No espaço, para sermos críveis, temos de considerar a simultaneidade das temporalidades diversas. (SANTOS, 1994, p. 82)



Observa-se que a montagem do filme documentário trabalha com a representação de **temporalidades não hegemônicas**, ou seja, para representar o transcurso do tempo, coloca em cena o calendário dos movimentos de mulheres e feministas, mulheres negras, indígenas, trans, entre outras. Esses calendários não convencionais e oficiais revelam uma agenda política de lutas. Datas como o 8 de março, o 14 de março (data usada para protestar contra o assassinato de Marielle), o 25 de julho (Dia Internacional da Mulher Negra, Latino-americana e Caribenha), a 14ª Parada do Orgulho LGBTI e o 28 de setembro de 2018 (#Elenao) levaram milhares de mulheres às ruas.

No caso do **espaço como teatro obrigatório da ação**, a contribuição do pensamento de Santos (1994) expressa que essa visão é dada quando se passa a ver espaço não como simples materialidade do domínio da necessidade, “mas como teatro obrigatório da ação, isto é, o domínio da liberdade” (Santos, 1994).

Por espaço ele considera o meio, o lugar material das possibilidades dos eventos. Deste modo, quando reflete sobre a relação espaço e movimentos sociais, Santos (1994) aponta que movimentos sociais - urbanos e rurais - “têm lugar onde um enquadramento rígido se estabelece, por exemplo, uma



forma de divisão da propriedade que age de modo semelhante à materialidade nas cidades, e cria como resposta um novo patamar da consciência coletiva". (Santos, 1994). E, mais adiante, como já foi dito anteriormente, o cotidiano retorna para marcar a relação do espaço com os movimentos sociais:

É através do entendimento do conteúdo geográfico do cotidiano, que poderemos, talvez, contribuir à necessária teorização dessa relação entre espaço e movimentos sociais, enxergando na materialidade, que é um componente fundamental do espaço, uma estrutura de controle da ação, um limite ou um convite à ação. Nada fazemos hoje que não seja a partir dos objetos que nos cercam. Não há, todavia, por que desesperar. já que a vida das coisas não é dada para todo o sempre. Se estas podem permanecer as mesmas na sua feição rígida, ao longo do tempo alteram-se seu conteúdo, sua função, sua significação, sua obediência perante a ação. As determinações mudam, mudando os objetos. As ações revivificam as coisas e as transformam. (SANTOS, 1994, p. 54).

Assim, o discurso de Renata Souza aponta algumas similaridades com o pensamento de Santos (1994) no entendimento da importância das experiências cotidianas, além disso, a agora parlamentar, critica a forma como a política interpreta lugares como as favelas.

É urgente que o olhar da política sobre a favela não seja criminalizante, estereotipada como ocorre. A favela é vista pela política pública como o lugar do medo porque o próprio estado vê isso aqui como um local inimigo. Como local onde tem que fazer



guerra. As pessoas questão aqui. Por que a gente sabe que aqui não tem fábrica de armas. Não tem fábrica de refino de drogas. Então colocar todas as mazelas da sociedade culpabilizando e criminalizando a favela é um erro da política. A favela é cidade e é isso que a gente defende em nossa candidatura.

Cara a gente está na política certa. A gente está fazendo uma parada certa. Não é possível. Por que tem que vir um preto por vez? Estou falando nisso há muito tempo (...). A minha ida e a ida da Mônica, e de todas as outras mulheres negras bem votadas, demonstra o quanto que nós, mulheres negras, da favela, da periferia, a gente está na vanguarda de um processo que é muito, muito interessante que mostra pra gente o quanto que a política ela tem que ser mais a cara do povo tem que ter a cara do povo. Tem que se relacionar com o nosso cotidiano, com as nossas experiências cotidianas, de Estado de cidade porque é a gente experimentar isso tudo e a gente experimenta de um ponto de vista que é completamente diferenciado na sociedade, a gente experimenta com a dor na carne.

A análise aponta que o documentário reconstrói - com linguagem própria - a campanha eleitoral de mulheres negras no estado do Rio de Janeiro. O olhar para as personagens (todas as candidatas) e para a montagem possibilitou uma análise fílmica, numa perspectiva decolonial, sobre relações de poder e relações de gênero na sociedade brasileira, cuja herança histórica é escravocrata. Assim, optou-se em compreender o que as narrativas daquelas personagens mulheres negras dizem sobre o colonialismo pretérito e as assimetrias de gênero na atualidade.



Deste modo, pode se inferir que as mulheres negras disputam espaços de poder por reconhecer, a partir das próprias vivências, que as desigualdades produzidas no sistema patriarcal colonial serão superadas com a construção de estratégias de resistências e busca por maior representatividade nos espaços de poder. As parlamentares confrontam as colonialidades do poder e do gênero quando assumem espaços historicamente negados para elas, seja em função da classe, do gênero, da raça ou da cor.

Considerações Finais

O documentário é maior que uma forma de negociação de valores; é um direcionamento sociocultural de valores. Ao narrar o levante das mulheres negras a partir da tragédia do assassinato de uma parlamentar, importa debater os discursos que essas mulheres lançam ao mundo. Por se tratar de uma produção dirigida por mulheres, sendo uma delas mulher negra, elas propõem um modo de ver a história de um ponto de vista comprometido com as lutas e agendas políticas das mulheres e mulheres negras e trans.

Se o protagonismo de mulheres negras sugere possibilidades de visualidades insurgentes, ou seja, representações afirmativas de seis mulheres, as narrativas



possibilitaram compreender como essas mulheres atuam no tempo/espaço, revelando suas formas de existência e estratégias de resistência que visem transformações na estrutura da política brasileira.

Entende-se que mulheres negras não chegam ao poder sem enfrentar toda sorte de violências – físicas, simbólicas e materiais - na sociedade de modo geral, no interior dos partidos políticos e, entre outros, nos espaços de militância e de manutenção da construção política. Assim, buscar epistemologias decoloniais e anticoloniais para observar a atuação dessas mulheres no tempo e no espaço não é negar produções teóricas de outras orientações epistêmicas, mas é estar aberto ao diálogo para construir ciência com pensadoras (es) desde América Latina e Caribe, os quais fornecem reflexões para dialogar com populações subalternizadas do mundo todo.

Discutir colonialidade do poder e colonialidade de gênero e verificar a materialização do pensamento produzido por mulheres latino-americanas, sejam elas brancas, amefricanas e ameríndias, latinas e afro-latinas, em produções culturais, contribuem para entender as práticas sociais nos movimentos sociais, nos movimentos de mulheres



e feministas e as estratégias de lutas mobilizadas pelos subalternizados diante de opressões históricas na região.

Sementes: mulheres negras no poder é uma ferramenta política audiovisual na medida em que ressignifica, na produção audiovisual, o modo das lideranças negras femininas fazer política na atualidade. Mulheres negras invisibilizadas e excluídas historicamente dos espaços de poder têm nesta ferramenta o registro de outras narrativas e outras visualidades possíveis. Registra-se, ainda, o convite para outras leituras do filme documentário e sob outras perspectivas teóricas.

Referências

ARAÚJO, Joel Zito. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos, *Cinémas d'Amérique latine* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 24 juillet 2019. DOI:<https://doi.org/10.4000/cinelatino.4185>

Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/4185>. Acesso em 01 dez. 2020.

CARDOSO, Cláudia Pons. **Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez**. In: Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014. Disponível em: <



https://www.academia.edu/11277337/CARDOSO_Claudia_A_mefricanizando_o_feminismo>. Acesso em: jan de 2020.

CURIEL, Ochy. **Crítica pos-colonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista**. Normadas (Col) [em línea] 2007. Disponível: <http://redalyc.org/articulo.oa?id=105115241010> ISSN 0121-7550. Acesso em: jan de 2019.

_____, Ochy. **Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial**, in MENDIA AZKUE, Irantzu (org.), *Otras Formas de (Re) Conocer*, Donostia-San Sebastian, Hegoa, 2015.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/ 93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez, em primeira pessoa**. São Paulo, UCPA, 2018. Editado de forma independente pela União dos Coletivos Pan-Africanistas de São Paulo.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo Afro-latino-Americano**, 1988. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.

GROSGOUEL, Ramón. **Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada**. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.;



GROSGOUEL, R. (org.). Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 55-77.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem** - 14ª ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2012.

LUGONES, María. **Colonialidad y Género**. Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, Nº 9, 75-101, jul./dez., 2008.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. Estudos Feministas Florianópolis, 22(3): 320, set./dez./2014.

QUIJANO, Aníbal. (2005), Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.), **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**, Argentina, Colección Sur-Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, CLACSO.

RIVERA Cusicanqui, Silvia. Ch'ixinakax utxiwa. **Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010. 80 pp.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico científico informacional**. 5ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais**. Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 391-431, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0391.pdf>>. Acesso em out, 2020.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



120

SEGATO, Rita. **Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial**. E-Cadernos CES, Coimbra, 2012. Doi: 10.4000/eces.1533.

SICARD, Monique. **A fábrica do olhar: imagens da ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2006.



CAPÍTULO 4
GÊNERO E CIDADE: ARTISTAS BAIANAS NAS RUAS DE SALVADOR-BA

Maiara Bomfim Franco ²⁹

Liliane Vasconcelos ³⁰

Introdução

A história das representações sociais esteve, por muito tempo, fundamentada na subalternização e invisibilidade do sujeito feminino. O protagonismo masculino foi naturalizado em pilares patriarcais que deram suporte às civilizações. Assim, as mulheres foram inseridas em sistemas hierarquizados, limitadas aos espaços internos de domesticidade, enquanto para os homens um mundo de possibilidades se desdobrou.

Sabe-se que os modos de ocupação nas cidades são diferentes de acordo com cada camada social. Ao ampliarmos o olhar para os espaços urbanos por meio da perspectiva de gênero, faz-se necessário, sobretudo, uma

²⁹ Mestre em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social pela Universidade Católica do Salvador, (UCSAL/FAPESB). E-mail: maiara.franco@edu.com.br

³⁰ Profa. Dra. Liliane Vasconcelos, UCSal - Universidade Católica do Salvador, E-mail: liliane.vasconcelos@pro.ucsal.br

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



122

reflexão sobre os modos como as mulheres têm sido atravessadas pelas dinâmicas sociais enquanto sujeito, perpassando pelas diversas formas de exclusão, desigualdade e violência.

Mulheres de diversas etnias e classes foram e ainda são vitimadas por violências de natureza física, psicológica, patrimonial e/ou sexual nos âmbitos público e privado, no Estado e na sociedade, com origens e reproduções no espaço urbano. A cidade contemporânea escancara as disparidades dessas relações, uma vez que a participação da mulher no planejamento urbano, nas políticas urbanas, nos lugares de poder que determinam e organizam os espaços públicos é praticamente ínfima.

Com isso, dentro das várias relações criadas e edificadas na cidade, nos interessa buscar as múltiplas maneiras em que mulheres na contemporaneidade têm configurado as definições dos lugares que elas vêm ocupando enquanto sujeito artístico e social. Sendo assim, os significantes produzidos através da arte nos muros das cidades caracterizam discursos que dialogam com a urbe e suas narrativas.

Lurdi Blauth e Andrea Possa (2012, p.149) apontam uma complexidade das variadas manifestações artísticas nos territórios, fazendo com que os espaços e as instituições culturais busquem novos dispositivos para que o público em

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



geral possa se aproximar e ampliar sua compreensão sobre as produções da arte atual.

Nesse aspecto, a arte enquanto protagonista dentro dos processos de democratização da cidade, sugere novos olhares para esses sujeitos que compõem a trama artística urbana, enquanto tecem percepções pessoais e coletivas de interação com o imaginário urbano³¹.

Os sujeitos sociais evocam maneiras de transcrever sentidos aos lugares de ocupação, desse modo, viver a cidade por meio de uma perspectiva artística protagonizada por mulheres sugere percepções sobre como essas artistas interagem com os espaços enquanto articulam a própria territorialidade como um mecanismo fluido e mutável, se afastando de uma ideia conceitual engessada e promovendo, assim, novas articulações nesses lugares.

A arte produzida nas ruas conhecida como Arte Urbana, Arte Pública ou *Street Art*, pode ser entendida como uma vanguarda resultante da Arte Rupestre. Esta representação, advinda do período Paleolítico Superior, usava artifícios naturais como ossos ou o sangue, para representar figuras humanas, animais ou atividades ritualísticas, tendo como

³¹ Conceito que produz sistemas de significações, significados e significantes criado por cada sociedade (CASTORIADIS, 1982).



suporte as paredes e tetos das cavernas. A relevância destes fenômenos na atualidade relaciona-se com o papel que desempenham na representação do eu e na interação do indivíduo com a cidade (JANSON, 2005, p. 26-27).

As intervenções artísticas contemporâneas produzidas por mulheres podem ser encaradas como mais um símbolo libertário de ocupação social. Com isso, o objetivo desse artigo é identificar como as artistas têm ocupado os espaços públicos enquanto transcrevem territorialidades por meio da ocupação do cenário urbano de Salvador através das representações artísticas na cidade.

Assim, como outros centros urbanos, Salvador também construiu sua história na arte urbana e dialoga com a presença das transcrições artísticas em seus espaços, seja de peças grafitadas, seja de peças muralistas³², sejam em outros tipos de manifestações, fato que sugere a necessidade de estudos que possam identificar a pluralidade de formas e interesses que dão corpo à arte pública nas ruas da cidade.

Além das contribuições qualitativas para investigação sobre produções artísticas urbanas feitas por mulheres, o estudo se desdobra por meio de levantamento bibliográfico exploratório buscando observar com o uso de linguagem

³² As peças muralistas fazem parte do movimento artístico conhecido como muralismo (ou afresco), técnica de pintura na composição de grandes murais.



imagético-literária, as percepções de mulheres que atuam nas ruas de modo artístico enquanto transcrevem suas representações nos locais em que produzem. Remetendo à esfera de resignificação no sentido de ocupação dos espaços pela ótica das possibilidades.

Com isso, por meio de um levantamento das obras registradas em acervo digital, serão analisadas perspectivas da artista Nila Carneiro, mulher branca, nascida em Feira de Santana e formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Trabalha na Fundação Cultural do Estado da Bahia como designer e mantém paralelamente as produções urbanas vinculadas ao conceito de elaborar obras de arte em grandes dimensões com outras mulheres e para mulheres.

Por esse viés, investigar o protagonismo da mulher baiana na construção da arte pública configura uma dupla transgressão, a de produzir e a de conquistar o próprio espaço, sendo essa uma forma de retirar as mulheres da invisibilidade e fomentar a construção de suas territorialidades perpassando pela resignificação democrática e inclusiva na cidade.

2 Arte pública produzida por mulheres

As manifestações relacionadas com a Arte Pública são atravessadas pelo livre-arbítrio, a democratização do espaço público e do acesso à própria arte. Partindo de tal pressuposto,

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



a arte executada por mulheres encontra no espaço público maneiras possíveis configuradas por liberdade, resistência e representações dessas mulheres no espaço.

Tratar da presença das artistas e suas relações com o espaço público é crucial para pensar sobre a arte pública produzida por elas. Miwon Kwon (2007, p. 105) aborda tal perspectiva como “arte no interesse público”, partindo do envolvimento direto do trabalho com o lugar considerando as questões sociológicas, econômicas ou políticas que o cercam ou constituem.

Segundo Marina Lopes et. al (2018) o muralismo reside como forma de expressão para a mulher nos espaços urbanos, criando possibilidades de exposição da sua arte e diálogos com a sociedade, uma vez que os espaços expositivos eram restritos para as autoras femininas devido a esmagadora presença de homens na gestão do mercado de arte.

Partindo da intervenção de cunho revolucionário que foi o Muralismo Mexicano³³, fala-se na contemporaneidade sobre uma nova forma de produzir arte urbana: o Novo Muralismo, definido por Yara de Barros (2017, p. 6) como um movimento

³³ Conforme Camilo Vasconcellos (2010, p. 3), a pintura mural mexicana teve início oficial nos anos 20 do século passado como “filha da Revolução de 1910”, e foi a principal corrente estética da arte moderna no México, com grande repercussão por todo o continente americano e mesmo na Europa.



criado para tratar desse conjunto de obras de um grupo de artistas que rompe com a estética do *hip hop*³⁴, traz uma diversidade de referências, estilos e técnicas dando continuidade à história da pintura de rua com herança no muralismo latino-americano, conhecido também como nova escola.

Tiago Saúl (2019) aponta a Fundação Miró de Barcelona (Espanha) como protagonista da exposição *Murals: Práctiques Murals Contemporánies* (Catálogo da Exposição, 2010), trazendo uma diversificada produção contemporânea de murais de artistas dos continentes africano, europeu, asiático e americano, em sua maioria artistas masculinos, com a exceção da Cooperativa Feminina de Djajibiné Gandega *Djida*, que é uma etnia subsaariana da Mauritânia (África), contudo, traz uma abordagem constituída no espaço privado, revelando que a pintura mural doméstica mantém viva as antigas tradições sociais e culturais, nas quais as mulheres se encarregam desta prática de seus ancestrais enquanto

³⁴ O *Hip Hop* é um movimento de cultura juvenil que surgiu nos Estados Unidos, nos últimos anos da década de 1960, unindo práticas culturais dos jovens negros e latino-americanos nos guetos e ruas dos grandes centros urbanos. O movimento é constituído pela linguagem artística da música (RAP-Rhythm and Poetry, pelos rappers e DJ's), da dança (o break) e da arte plástica (o graffiti) (Rose, 2010).



realizam uma atividade coletiva desse povo dedicada aos recém-casados que iniciam uma nova família.

Magda Vincini et. al (2019) explicam que os murais são realizados em conjunto pelas mulheres da comunidade nos muros das casas e são produzidos com terra, pintados com os dedos, utilizando como material de pintura uma pasta colorida misturada com terra moída, água, pigmentos e ingredientes vegetais aglutinantes, simbolizando uma oferenda como retorno ao que a terra tem dado para fazer a pintura. Percebe-se, na metodologia de criação da Cooperativa Feminina, um fazer como experiência estética a partir de um significado cultural implícito, carregado de simbologia em toda a forma e conteúdo refletida no mural – os próprios nativos são os produtores de suas imagens simbólicas.

No que diz respeito às produções artísticas urbanas, vale a ressalva do conceito conhecido como *street art*, em tradução livre: arte de rua. Diante de tal contexto, Ágata Sequeira (2015, p,33) aponta que:

Enquanto fenômeno artístico, expressivo e social, tem uma presença visível nas cidades contemporâneas. Recentemente, tem sido alvo de crescente atenção nomeadamente no mundo da arte contemporânea, e também nas instituições públicas que veem na sua prática um forte potencial para as cidades.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



129

Para tanto, a autora Maria Rosa (2014, p.3) aborda que o próprio movimento feminista, em linhas gerais de conquista de direitos dentro de perspectivas sociais e políticas, encontra no espaço público o seu campo de ação, desde suas primeiras manifestações nas ruas pelo direito político do voto até as manifestações artísticas presentes na contemporaneidade.

A relação estabelecida entre o espaço público e o privado é intrínseca ao feminismo que ampliou até as últimas consequências a noção de que o “pessoal é político”. Como afirma Lucy Lippard (2004, p. 13), a arte feminista herdou a noção de “arte política” incorporando aspectos da autobiografia (espaço privado) relacionando com a consciência de que os eventos políticos de ordem local, nacional e internacional afetam diretamente a vida individual.

Diante de tal cenário, nota-se o caráter político ideológico presente nas manifestações artísticas compostas pela produção feminina no espaço urbano, visto que essas relações são, até os dias atuais, interpeladas por diversos fatores que dificultam a interação feminina com o espaço externo limitante e de proibições. Dessa maneira, dentro de esferas de preconceito, violência e inadequação, a mulher que escolhe modificar a cidade por meio da arte, oferece posicionamentos fundamentais para que esses espaços sejam



revisitados sob uma nova ótica de possibilidades e pertencimento.

Ao adentrar o universo da arte urbana produzida por mulheres, Catarina Valente (2016) aborda o papel do corpo na representação do sexo masculino e do sexo feminino. No Renascimento, surge o nu feminino e masculino, contudo, ambos se revestiam de perspectivas dicotômicas.

Desse modo, a autora supracitada aponta tais perspectivas por meio das representações masculinas que sustentavam um imaginário voltado a uma figura pujante e gloriosa, sendo que os atletas e os membros das elites constituíam a maioria representada. Enquanto a mulher era apresentada por meio de perspectivas binárias: por um lado, como uma divindade ou uma imagem religiosa; e por outro, como objeto de prazer e desejo; um símbolo do profano e da heresia vinculado frequentemente à imagem da prostituta ou da cortesã. Desta maneira, entende-se que a mulher correspondia à própria personificação do mal, enquanto o homem possuía os dons da sabedoria e da reflexão, atributos associados ao culto do eu e a uma perspectiva estimada.

Nas narrativas contemporâneas, a arte pública é demarcada como ferramenta acessível a todos e não fechada em si. Entretanto, Catarina Valente (2016) destaca que desde os primórdios da humanidade a mulher é

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



131

representada nas artes como um objeto de beleza e desejo, uma vez que os artistas eram em sua maioria do sexo masculino, seguindo, ainda que em alguns casos forçosamente, uma orientação heterossexual.

Por outro lado, mesmo que não haja um distanciamento efetivo das práticas sociais hegemonicamente masculinizadas, as mulheres que produzem no espaço urbano contemporâneo consideram a arte como representações comunicativas de conquista do espaço e de si. Longe dos cânones modernos, longe das ideologias masculinizadas e dominantes, muitas artistas que produzem na cidade adotam perspectivas de movimentos ativistas ou da arte engajada³⁵, pois utilizam elementos combinados como a ação social, performance, táticas de comunicação, além do trabalho junto às

³⁵ Roberta Pedroni (2017) afirma que diversos são os conceitos e termos empregados para definir ou dimensionar o que seria um movimento ativista ou arte engajada. Ativismo artístico (LONGONI, 2010), ativismo (CHAIA, 2007), arte ativista, arte política ou ativismo cultural (MESQUITA, 2011), arte engajada (ADORNO, 2002), política da arte (RANCIÈRE, 2005) etc., são alguns exemplos. Por um lado, essas diferenças se dão pela própria variação das experiências artísticas existentes e suas interpretações. Por outro, as leituras particulares sobre a realidade e seus aspectos políticos de atuação também influenciam na forma de se compreender uma ação ativista. De todo modo, são noções que emergem da práxis dialética entre os desejos de luta e reivindicação e as determinações historicamente dadas para as possibilidades da cena artística contemporânea.



comunidades, interagindo, assim, com o espaço público: a rua.

De acordo com Catarina Valente (2016, p. 25), a cidade consagrou-se enquanto dinamizadora da expressão artística nas mais diversas vertentes, passando pelo cinema, pelas artes plásticas e pela literatura. Desde muito tempo que as relações estabelecidas entre o sujeito e a rua estão intimamente ligadas às representações desse sujeito em locais de pertencimento e de construções identitárias de gênero.

Por meio de tal perspectiva, Stuart Hall (2006) aponta que a identidade passa a ser definida através de uma concepção de pluralidade de fatores que se multiplicam à medida que os sistemas de significação e representação cultural se movimentam. É desse modo que questionamentos sobre o lugar de ocupação da mulher surgem como um forte aliado nas transformações desses indivíduos no meio urbano. O que era antes transitado apenas pelo homem passa ressignificado pela presença da mulher. Nesse sentido, o ambiente é transformado de tal forma que, ainda que mantenha um arquétipo desfavorável, é vertido pelos traços identitários das mulheres que escolheram ocupar e modificar os espaços sociais.

Diante da perspectiva do autor supracitado, todo meio de representação - escrita, pintura, desenho, fotografia,



simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação - deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal "começo-meio-fim"; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo.

Margarida Morena (2009, p. 7) apontou em pesquisa que a bibliografia disponível sobre o universo da arte urbana, refere-se, quase que exclusivamente, à participação masculina. Nicholas Ganz, em seu livro "Graffiti Woman", reuniu 128 grafiteiras dos 5 continentes, sendo 8 brasileiras e entre essas, apenas uma baiana, a artista plástica Andréa May.

No Livro Graffiti Salvador (2015), as autoras Bárbara Falcón e Carol Garcia expuseram mais de 300 produções nas ruas da cidade de Salvador, 28 artistas foram entrevistados, apenas uma era mulher, a grafiteira Mônica Santos Reis. As autoras mencionaram ainda as artistas Miss Van e Fafi, que em suas pinturas costumam retratar mulheres, mas não houve ênfase em suas produções, sendo considerada a dificuldade que tiveram em encontrar mulheres grafiteiras.

Apesar da lacuna existente na esfera da arte urbana produzida por mulheres, o universo acadêmico já começa a apresentar algumas pesquisas que se ocupem da atuação



feminina nessa prática. Reilly (2013) evidencia que mesmo com as mudanças positivas ocorridas nas últimas décadas, em termos do papel e reconhecimento das mulheres artistas no mundo da arte contemporânea, há ainda um longo caminho a percorrer em direção a uma igualdade que não é verificável em sua totalidade, sendo que a subalternização em relação às mulheres é um aspecto transversal a todos os componentes socioculturais

Nos anos iniciais do Renascimento³⁶ era considerado perigoso destinar às mulheres o mesmo conhecimento oferecido aos homens, a não ser que ela viesse a ser uma freira. Cristine Tedesco (2018) aponta que com a possibilidade de acesso à educação, algumas freiras arriscaram-se a trilhar o caminho das artes.

Nesse aspecto, os registros acerca da produção de mulheres na esfera artística são escassos e os existentes contemplam, em sua maioria, aquelas que eram brancas e

³⁶ Costuma-se chamar de “Renascimento” ao período de emancipação intelectual que se produziu nos séculos XV e XVI, sob a dupla influência do aumento do saber no espaço e no tempo. Os descobrimentos realizados na China e no Extremo Oriente por venezianos, na África e nas Índias por portugueses, depois no Novo Mundo pelos espanhóis e todos os navegantes da Europa Ocidental ampliaram os limites do horizonte terrestre ao tempo que se aumentou o voo da imaginação e da audácia do pensamento; ocorreu o mesmo com a erudição pela reaparição da literatura antiga que unia os séculos presentes aos séculos passados por cima das origens mesmas da Igreja (RECLUS, 1999).



pertencentes às camadas mais privilegiadas da sociedade que foram aquelas capazes de ter acesso à produção de conhecimento, mesmo que por muitas vezes tenham sido vinculadas a um pai ou marido.

Tal concepção foi o grande impedimento para a inserção das mulheres no mundo das artes (no mundo do trabalho no geral), já que as profissões institucionais (médicos, juristas entre outras autoridades masculinas) pregavam a incapacidade feminina de dispor de seu próprio destino, o que conseqüentemente as invalidavam como seres pensantes.

Desse modo, Talita Trizoli (2008) destaca a presença de um preconceito latente em dispor para as mulheres a posição de criadores de objetos artísticos, gerando barreiras para suas entradas em salões e escolas de arte. Como relata As Guerrilla Girls, grupo ativista feminista formado em 1985, em Nova York (MASP, 2017), estrearam no Museu de Arte Moderna em São Paulo (MASP), deixando claro que, no Brasil, a realidade de mulheres no campo da arte é tão problemática quanto no resto do mundo. Os dados apresentados mostram que apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos. Por meio de cartazes e pôsteres e com uma abordagem provocativa, o grupo de ativistas escancara a discriminação étnica e de gênero que,



há muito tempo, se faz presente no cinema, na arte e na cultura pop. (GATTI, 2017).

Por meio da perspectiva de Lélia Frota (2010) ainda é difícil a elaboração de uma linguagem do feminino nos espaços urbanos. A mulher contemporânea busca os seus idiomas próprios nos espaços recém-abertos para ela. Desse modo, o rompimento das barreiras sociais que limitavam esse sujeito de transitar no espaço público tem gerado possibilidades de ocupação no meio externo através de modificações artísticas, atribuindo, assim, novos significados no modo como essas artistas revelam a arte na cidade.

Na cidade de Salvador é possível perceber, mesmo que ainda timidamente, as manifestações produzidas por mulheres. Obras como as de Nila Carneiro, artista urbana em Salvador, se revelam e são inspiradas pelo imaginário da cidade.

3 Cores da cidade: expressões artísticas urbanas

Os métodos utilizados buscaram identificar as representações artísticas produzidas por mulheres na cidade de Salvador por meio de um levantamento bibliográfico e exploratório de natureza qualitativa. A fundamentação esteve amparada por estudos contemplados pela Literatura, Arte e Cidade. Foi feito um levantamento de arquivo fotográfico



disponibilizado por uma mulher artista de classe média que está produzindo atualmente no cenário urbano do Centro à Cidade Baixa de Salvador, no período de 2015 até 2021.

Foram analisadas seis obras da Nila Carneiro em que uma delas foi produzida com a ajuda da artista Sista Kátia, considerando as vivências das artistas e os diálogos estabelecidos entre a arte e a cidade. A extração de dados ocorreu por meio de referências bibliográficas e entrevistas concedidas ao jornal Bahia Notícias (2017). Desse modo, foram analisados os discursos e os conteúdos das obras que abordam aspectos subjetivos das vivências das artistas, traduzindo-as em uma arte livre e carregada de significados. As percepções mantêm, ao longo dos anos, uma forte e impositiva representação da mulher em suas variadas nuances. Um aspecto fundamental na poética das produções analisadas é o reforço da necessidade de ocupar e reconhecer os espaços públicos com arte feita por mulheres.

No bairro do Largo de Roma, no Hospital da Mulher, por exemplo, é possível perceber uma das pinturas murais da Nila Carneiro com a assistência de Sista Katia.



Figura 1. Mural Hospital da Mulher – Largo de Roma/Salvador – BA



Fonte: Portfólio da artista (2017)

Em entrevista ao jornal Bahia Notícias (2017) a grafiteira Sista Kátia destaca que:

O grafite tem resistido no tempo, deixou de ser apenas aquela arte marginalizada e tem ocupado outros espaços públicos, não somente as ruas, como é o caso aqui do Hospital da Mulher. Estar no Hospital da Mulher é maravilhoso. O equipamento em si já é uma vitória, porque é necessário ter uma política pública que olhe para a saúde das mulheres. Para mim, que venho da periferia, fazer um trabalho em um hospital público voltado para as mulheres é incrível. (KATIA, 2017)

Artista visual e designer, Nila Carneiro comenta que o painel é baseado no livro 'Mulheres que correm com os lobos' de Clarissa Pinkola, que investiga em sua obra o esmagamento

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



da natureza instintiva feminina, buscando a compreensão do poder das mulheres (re)conectadas com sua identidade perdida, com a loba em seu interior. E ao serem lançadas ao autoconhecimento, à iluminação de aspectos sombrios de sua psique (urbanização psíquica), às atividades artísticas, à imaginação, caminha para a retomada da liberdade.

Há uma personagem que domina os ciclos, o início e o fim das coisas, que mantém o fluxo da vida. Então, essa é a representação de uma mulher que tem o domínio dos ciclos da vida, que tem o domínio de si para representar todas as mulheres que podem ser atendidas neste hospital. (CARNEIRO, 2017).

O mural exposto no Hospital da Mulher é composto pela imagem de uma mulher com as mãos em torno do dorso, envolvendo a figura de um coração. Para Jean Chevallier e Alain Gheerbrant (2012, p. 208) o coração, como órgão central de um indivíduo, corresponde, de modo geral, à noção de centro. Os autores apontam que na cultura Ocidental, o coração é visto como fonte dos sentimentos, embora muitas civilizações tradicionais localizem nele a inteligência e a intuição, em que o centro da personalidade talvez tenha se deslocado da intelectualidade para a afetividade.

Nesse aspecto, a figura feminina em contato direto com o coração, o centro de sua personalidade, traduz a representação do equilíbrio entre aspectos intuitivos e emocionais. Ao seu lado, um pássaro com asas abertas, evoca

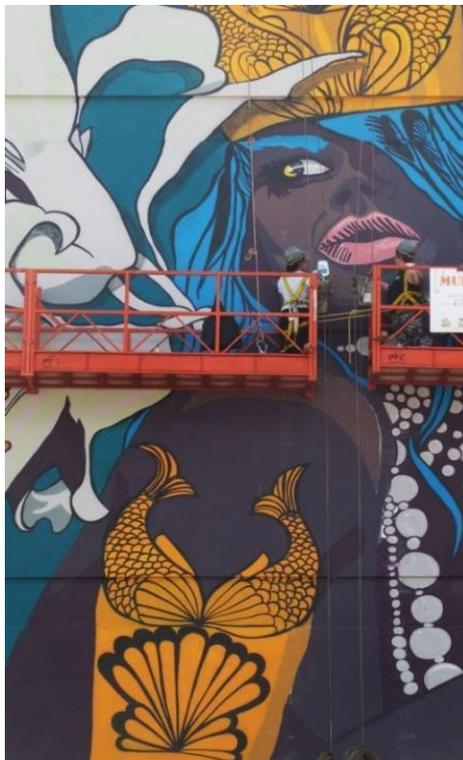


o sentido do voo livre, do movimento. Os autores supracitados relacionam os voos dos pássaros aos símbolos que traduzem as relações entre o céu e a terra. Em uma concepção geral, as aves simbolizam a leveza, podendo ser lidos ainda como a representação da alma que se liberta do corpo, ou apenas o símbolo das funções intelectuais e espirituais. Dito isto, a pintura evoca a diversidade que antecede o equilíbrio entre os aspectos intelectuais, emocionais e intuitivos, enquanto entra em contato com o simbolismo da liberdade, dos ciclos e do movimento.

Um aspecto fundamental na poética das produções de Nila Carneiro é o reforço da necessidade de ocupar e reconhecer os espaços públicos com arte feita por mulheres. Sua assinatura figura em variados suportes, publicações, catálogos de arte, exposições coletivas e ações artísticas, e vem ganhando maior reconhecimento público, em especial nas obras em grandes dimensões (muralistas). A artista se destaca como uma mulher da arte urbana contemporânea brasileira.



Figura 2. “Oxum” – Prefeitura de Salvador- BA



Fonte: Portfólio da artista (2016)

Figura 3. “Mãe Stella de Oxóssi – Nosso Tempo é Agora”



Fonte: Portfólio da artista (2018)



O mural dedicado à Mãe Stella, importante sacerdotisa das religiões de matriz africana, foi exposto no Conselho Regional de Enfermagem da Bahia, no bairro dos Barris. Traz em si o imaginário religioso em que a própria cidade de Salvador foi fundamentada desde o período colonial. Nila Carneiro, em descrição livre de seu portfólio virtual, se questionou sobre que mulher poderia ser ícone dessa representação de peso na história da enfermagem na Bahia.

Formada em enfermagem pela Escola de Enfermagem da Universidade Federal da Bahia com especialização em Saúde Pública, Mãe Stella de Oxóssi exerceu a profissão durante muito tempo. Representante do terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, foi a primeira ialorixá a ocupar a cadeira 33 na Academia Baiana de Letras, a mesma anteriormente ocupada por Castro Alves.

A ialorixá dedicou mais de 30 anos ao serviço público de saúde e é considerada um exemplo para todos os profissionais da categoria. O painel "Mãe Stella de Oxóssi - Nosso tempo é agora" levou cinco dias para ser realizado, e foi feito com muito amor pela equipe inteira. (CARNEIRO, 2017).



Figura 4. Festival Hype



Fonte: Portfólio da artista Nila Carneiro (2018)

Figura 5: Sereia – Concha Acústica



Fonte: Portfólio da artista Nila Carneiro (2016)



Figura 7: "São Jorge" – Posto de Combustível São Jorge – Vale do Ogunjá



Fonte: Blog Arte na Rua³⁷ (2020)

O mural mais recente de Nila Carneiro encontra-se no Posto de Combustível São Jorge, no Vale do Ogunjá, em Salvador. Com mais de 1.800 m², a pintura é preenchida por cores quentes, enquanto destacam São Jorge, o cavalo e a lança. O farol foi pintado para que as luzes vibrassem revelando mais a frente as representações dos Orixás.

O conjunto de aspectos utilizados traduzem o imaginário religioso da cidade de Salvador. São Jorge, popularmente cultuado pelo catolicismo, sincretizado em Ogum, Orixá presente em religiões de raízes africanas. Os tons vibrantes do mural se relacionam afetivamente com a própria cidade,

³⁷ Blog criado pelo colunista JF Paranaguá com o intuito de exibir intervenções artísticas na cidade de Salvador e em outras partes do mundo.



traduzindo a presença do sincretismo religioso em que o imaginário da cidade é colocado nas lentes da multipluralidade cultural na obra ao trazer o sincretismo religioso por estabelecer uma relação entre o São Jorge, santo venerado no Catolicismo, com os Orixás presentes nas religiões de matrizes africanas. A pintura se relaciona, assim, com a importância e necessidade de reconhecer os espaços a partir de perspectivas múltiplas, liberdade e respeito, considerando, ainda, a pluralidade de povos e culturas, considerando que Salvador é cidade com maior número de pessoas negras fora do continente africano, a arte urbana tem um papel importante nesse sentido, representando pessoas negras e principalmente mulheres nesses espaços.

Os trabalhos artísticos produzidos por Nila Carneiro, além de refletir sobre a presença da mulher nos espaços urbanos, busca também uma interação direta com as representações da cidade de Salvador. Em entrevista concedida ao Diário do Turismo (2019), Nila Carneiro fala sobre suas produções na cidade:

Trabalho atualmente na Fundação Cultural do Estado da Bahia como designer e tenho paralelamente a este trabalho, um outro artístico e vinculado a um conceito de estar sempre elaborando com outras mulheres e para mulheres, obras de arte de grandes dimensões. Estou há seis anos elaborando esses murais e eles podem ser vistos no comércio, na Concha Acústica do Teatro Castro Alves e no Hospital



da Mulher. São todos vinculados ao conceito da mulher que tem domínio dos ciclos da vida, todos refletem a essência da mulher da Bahia. A ideia é ocupar ainda mais espaços. (OKADA, 2019, p. 1)

A artista busca dialogar com pautas feministas, produzindo e impulsionando o trabalho artístico feminino. É desse modo que as artistas atuantes na cidade de Salvador, assim como outras tantas, usam como tema de suas obras aspectos das vivências das mulheres em seus respectivos lugares de ocupação.

Diante da perspectiva de Yara Barros (2017, p. 25) frequentemente, a pintura mural urbana é caracterizada como agente humanizador da cidade, seja pelo olhar da sociologia, de ONG's e do jornalismo; seja pelo olhar do público. Essa produção ganhou força nos anos de 1980, quando artistas dessa geração tomavam as ruas com suas pinturas, na busca de democratizar a arte.

Nesse contexto, as artistas que partem para a participação ativa no ambiente urbano por meio de intervenções artísticas, modificam diretamente esse espaço com suas representações em que traduzem diversos aspectos subjetivos do imaginário sociocultural.



Considerações Finais

Perceber o espaço público como um local correspondente às transformações sociais feitas pelos indivíduos é entender que esse espaço carrega em suas estruturas todas as relações estabelecidas entre eles, sejam de pertencimento ou lutas. Entre essas marcas, destacou-se o espaço que foi atribuído à mulher pelo não lugar, ou seja, um lugar inferiorizado e subalternizado em um constante silenciamento: a cidade.

Mesmo longe de haver uma total desconstrução sobre os sistemas sociais masculinizados, podemos admitir que homens e mulheres têm se aproximado em novos espaços e práticas sociais. As artistas e suas obras têm modificado a cidade através das intervenções urbanas enquanto significam e são significadas pelos locais em que transitam.

Notou-se que por meio da abertura conquistada desses novos espaços, as mulheres passaram a não apenas ocupar, como também modificar estes ambientes de diferentes maneiras, sendo as representações artísticas uma ferramenta de pertencimento e direito à cidade de Salvador.

Entre essas mulheres foram destacados os trabalhos da Nila Carneiro e da Sista Katia que se apropriam da arte urbana para criar seus murais de grandes formatos em diferentes lugares das ruas da cidade de Salvador. Percebe-se que tais



artistas em suas individualidades falam de forma poética sobre as lutas de ser mulher e a sobrevivência feminina nos espaços urbanos.

Observou-se ainda a importância da representação do feminino em seus variados aspectos. Dialogando com um fator fundamental na poética das produções de Nila Carneiro e Sista Katia: o reforço da necessidade de ocupar e reconhecer os espaços públicos com arte feita por mulheres.

Referências

BARROS, Yara Amaral Gurgel de. **Novo muralismo**: a pintura pública das últimas décadas na metrópole paulista. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2017.

BLAUTH, Lurdi; POSSA, Andrea Christine Kauer. Arte, grafite e o espaço urbano. **Palíndromo**, v. 4, n. 8, 2012.

CARNEIRO, Nila. **Portfólio digital**. Disponível em: <https://nilacarneiro.com.br/>. Acesso: 16 jun. 2020.

CARNEIRO, Nila. Hospital da mulher será decorado com artes gráficas e paisagismos. **Bahia Notícias**. Salvador, 3 jan. 2017. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/saude/noticia/18736-hospital-da-mulher-sera-decorado-com-artes-graficas-e-paisagismo.html>. Acesso 30 jan. 2021.



CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHEVALLIER, J., & Gheerbrant, A. (2012). **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.*, 4. 26ª ed. – Rio de Janeiro.

CHRISTENSEN, M., & THOR, T. (2017). The reciprocal city: Performing solidarity - Mediating space through street art and graffiti. **The International Communication Gazette**, Vol.79 (6-7), 584-612. doi:10.1177/1748048517727183.

FALCÓN, Bárbara. GARCIA, Carol. **Graffiti Salvador** - 1. ed. - Salvador-BA: Pinaúna, 2015. Disponível em: <https://impressoestemporarias.files.wordpress.com/2015/04/graffiti-salvador.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2021.

FROTA, Lélia Coelho. A fala feminina do fazer. In: ALMEIDA, Flávia Leme de, **Mulheres recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

GATTI, Beatriz. Guerrilla Girls: “As mulheres precisam estar nuas para entrar nos museus?” **Jornalismo Junior**. Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/guerrilla-girls-as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-nos-museus/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

HAESBAERT, R. **Des-territorialização e identidade**: a rede “gaúcha” no Nordeste. Niterói: EDUFF, 1997.



HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tupy Kurumin, 2006.

HARVEY, D. **The Condition of Post-Modernity**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

JANSON, Horst Waldemar. **História da Arte**. Tradução de J.A Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

JF, PARANAGUÁ. **Blog Arte na Rua**. Disponível em: <http://www.aartenarua.com.br/blog/pintura-da-artista-plastica-nila-carneiro-e-destaque-no-vale-do-ogunja-em-salvador/>. Acesso: 19 jan. 2021.

KATIA, Sista. Hospital da mulher será decorado com artes gráficas e paisagismos. **Bahia Notícias**. Salvador, 3 jan. 2017. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/saude/noticia/18736-hospital-da-mulher-sera-decorado-com-artes-graficas-e-paisagismo.html>. Acesso 30 jan. 2021.

KWON, M. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Massachusetts: MIT Press. 2004.

LIPPARD, Lucy R. **Seis años: la dematerialización del objeto artístico de 1966 a 1972**. Madri: Ed. Akal, 2004.

LOPES, Marina Ferreira Belo; LOPES, Juliana Mendonça; CÂMARA, Rafael Santos. Mulheres, Arte e Espaço Público: uma Reflexão sobre o Ativismo Artístico Feminino. **Pixo-Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade**, Pelotas - RS, 2018, 2.7.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



151

MASP. Museu de Arte Moderna. **Guerrilla Girls**: Gráfica, 1985-2017. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>. Acesso em: 30 jan. 2021.

MORENA, Margarida. Miradas femininas–mulheres no muro: traços femininos nos grafites de Salvador. **V ENECULT–Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, Bahia, 2009.

OKADA, Hugo. **Diário do Turismo**. Artista Nila Carneiro assina painel do novo restaurante Baea, na Costa do Sauípe (BA). 2019. Disponível em: <https://diariodoturismo.com.br/artista-nila-carneiro-assina-painel-do-novo-restaurant-baea-na-costa-do-sauipe-ba/>. Acesso: 18 jan 2021.

PEDRONI, Roberta. O fazer artístico engajado: dança, política, ativismo. **Anais ABRACE**, v. 18, n. 1, 2017.

REILLY, M. (2015, Maio 26). Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes. Disponível em <http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes>. Acesso: 14 nov. 2020. Roland, R. (2013). Vexta.

ROSA, M. L. En la piel de la ciudad y en el corazón de la institución. El grafiti como ejercicio de la libertad en Mujeres **Creando**, s/d, s/p. Disponível em: https://www.academia.edu/23303025/En_la_piel_de_la_ciudad_y_en_el_coraz%C3%B3n_de_la_instituci%C3%B3n_El_grafiti_como_ejercicio_de_la_libertad_en_Mujeres_Creando. Acesso em 20 jan. 2021.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



SÁUL, Tiago Scalvenzi et al. Muralismo: arte, cultura e pós-humanismo. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 15, n. 2, p. 50-77, 2019.

SEQUEIRA, Ágata Dourado. **A cidade é o habitat da arte**: Street art e a construção de espaço público em Lisboa. 2016.

TRIZOLI, Talita. O feminismo e a arte contemporânea – considerações. **17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da pesquisa em artes visuais**. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/135.pdf> . Acesso em: 14 nov. 2020.

VALENTE, Catarina Martins Carvalho Lourenço. **A street art no feminino: o lugar da mulher na Arte Pública**. 2016. Tese de Doutorado. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24558/1/ulfl216725_tm.pdf. Acesso em: 14 nov. 2020.

VICINI, Magda; BAIRON, Sergio. **Experiência estética, produção partilhada do conhecimento e pós-humanismo**: a arte mural em terra kaingang. *Iluminuras*, v. 20, n. 50, 2019.



CAPÍTULO 5

O LUGAR DAS MULHERES EM O CÉU DE SUELY (2006)³⁸, DE KARIM AÏNOUZ

Agnelo Bento Lino Filho³⁹

INTRODUÇÃO

Quando o crítico Roberto Schwarz (1978) foi escrever sobre o filme *Os fuzis*, de Ruy Guerra, iniciou o ensaio problematizando o poder da ilusão resultante da transparência cinematográfica⁴⁰, assim como as consequências decorrentes de uma adesão irrestrita do espectador à realidade oferecida.

Assim como nos leva à savana, para ver um leão, o cinema pode nos levar ao Nordeste, para ver retirantes. Nos dois casos, a proximidade é produto,

³⁸ *O Céu de Suely*. Direção: Karim Aïnouz. Produção Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Häberle, Peter Rommel. Distribuidora internacional: Vídeo filmes; Mídia acessada: Globo Play, plataforma digital de streaming do Grupo Globo.

³⁹ Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH). Atualmente desenvolve Tese sobre *Madame Satã* (filme) e *Bom Crioulo* (romance). E-mail: agnelo.filho@usp.br

⁴⁰ Entende-se por transparência cinematográfica o jogo ficcional que não pretende desvelar-se, o que provocaria o distanciamento do espectador em relação à realidade posta como autônoma.



construção técnica. A indústria, que dispõe do mundo, dispõe também de sua imagem, traz a savana e a seca à tela de nossos bairros. Porque garante a distância real, entretanto, a proximidade construída é uma prova de força: oferece a intimidade sem o risco, vejo o leão, que não me vê. E quanto mais próximo e convincente o leão estiver, maior o milagre técnico, e maior o poder de nossa civilização.

A situação real, portanto, não é de confronto vivo entre homens e fera. O espectador é membro protegido da civilização industrial, e o leão, que é de luz, esteve na mira da câmara como podia estar na mira de um fuzil. No filme de bichos, ou de "selvagens", esta constelação das forças é clara. A proximidade mistifica, estabelece um contínuo psicológico onde não há contínuo real: o sofrimento e a sede do flagelado nordestino, vistos de perto e de certa maneira, são meus também. A simpatia humana, que sinto, barra a minha compreensão, pois cancela a natureza política do problema. Na identidade perde-se a relação, desaparece o nexos entre o Nordeste e a poltrona em que estou. Conduzido pela imagem sinto sede, odeio a injustiça, mas evaporou-se o principal; saio do cinema arrasado, mas não saio responsável, vi sofrimento, mas não sou culpado; não saio como beneficiário, que sou, de uma constelação de forças, de um empreendimento de exploração (SCHWARZ, 2008, p. 29-36)

A colocação do crítico tem relevância, pois expõe a distância reconfortante entre o espectador de cinema e uma matéria incômoda (um perigo real; um problema social do qual o espectador é participante em alguma medida). Pelo comentário de Schwarz denota-se também que o excesso de realismo pode provocar uma catártica simpatia pelo

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



155

sofrimento do outro, mas, por outro lado, ofusca a compreensão efetiva do problema, que poderia ter alcance político. Algumas linhas adiante o autor conclui que a compaixão (em contexto de cinema e tecnologia) é uma arma anacrônica, tanto estética quanto política. Partindo desse paradigma, e considerando não apenas a distância entre espectador e matéria, mas também entre o diretor e a matéria social que ele molda, cabe imperiosamente perguntar: “qual o grau de distorção histórica que a estetização do hiper-realismo de *o Céu de Suely* chega a proporcionar ao espectador, alheando-o às nossas desigualdades sociais?”

Diante de toda essa constelação de problemas relacionados à representação da mulher pobre no cinema, a análise fílmica não pode prescindir das discussões sobre o gênero *road movie* e sua história, que está fortemente atrelada a um dos estágios de reinvenção do capitalismo industrial. Quando determinado gênero cinematográfico é recuperado em uma época posterior a do seu auge, deve-se procurar saber quais motivos ensejaram a reapropriação daquele gênero e quais conteúdos simbólicos ele ressignifica em novo contexto. A imagem em formato *super-8* é caracterizada por granulações, riscos, superexposição, instabilidade de movimentos, em suma, uma estética

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



underground, "suja", por oposição ao que o avanço tecnológico propiciou mais adiante: a imagem asséptica, limpa, perfeita. Em face da oposição instaurada por essa comparação, a opção pelo formato *super 8* no filme ora citado equivale a uma proposta cinematográfica mais próxima do polo oposto à ordem e ao progresso. Sendo assim, *O Céu de Suely* guarda afinidades com os marginalizados socialmente, em que Hermila (mulher nordestina, mãe solteira, pobre e desempregada) encarna todos os tipos de exclusão e opressão social. Ocorre que a citação cinéfila (*road movie*) do diretor provoca um choque e uma cisão no filme, pois "o sujeito das estradas" do gênero proposto é o homem branco, privilegiado e de posses; ao passo que, aqui, a "mulher das estradas⁴¹" é pobre, abandonada e julgada moralmente.

1 O corpo rifado em cena

É vasta a literatura a propósito do corpo em cena. Entretanto, as discussões sobre o corpo do ator no cinema ainda são bastante incipientes. Mesmo assim, estudos cinematográficos registrados em livros como "L'acteur de

⁴¹ Vale lembrar que Hermila começa e termina o filme nas estradas; não de automóvel particular, mas de ônibus.

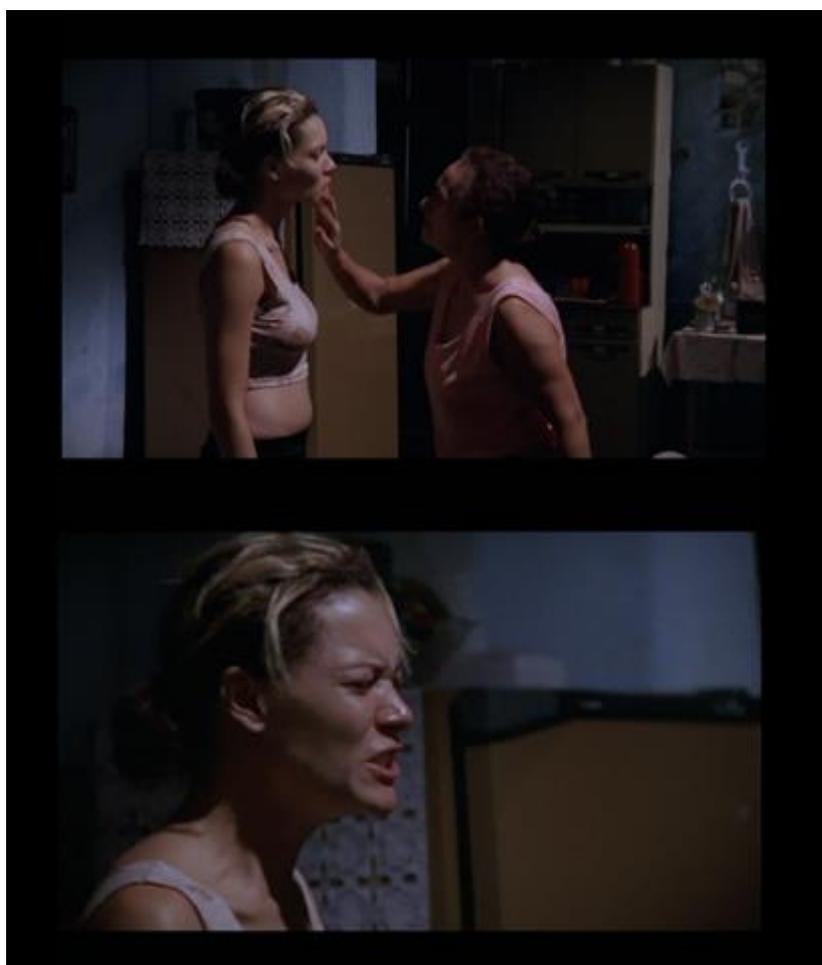


cinéma: *approches plurielles*⁴²” apresentam análises sérias sobre o corpo do ator no cinema. A introdução do livro nos oferece algumas questões, entre as quais, uma delas nos interessa para pensar o corpo de Hermila (atriz e personagem) na *mise-en-scène* construída por Aïnouz: “Em que medida é possível pensar em uma unidade da personagem/mulher, uma vez que seu corpo é mutilado diversas vezes e de todas as formas possíveis (pela montagem), sobretudo em um filme cuja proposta estética é justamente guiada pela ideia de fragmentação, isto é, quando os planos não se dilatam em uma temporalidade extensiva (onde pouca coisa acontece), ocorre tanto uma fragmentação tempo espacial – quebrando a noção tradicional de montagem e continuidade (sucessão de planos que orientam o espectador e evitam passagens abruptas, lembrando que o que ele assiste é uma construção do real, um “recorta e cola”) – quanto uma fragmentação corporal da atriz (rosto em partes divididas, ângulos que não revelam a totalidade do corpo, ou, então, evidenciando o apequenamento do corpo diante do cenário “devorador”). Por esse último exemplo inferimos que o corpo da mulher/atriz – tal qual o espaço – é recortado e colado conforme o arbítrio

⁴² AMIEL, V.; NACACHE, J.; SELLIER, G.; VIVIANI, C. *L'acteur de cinéma: approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007. (O ator de cinema: abordagens diversas: tradução nossa)



do diretor, produzindo novos conteúdos simbólicos, diferentes daqueles que a mulher (atriz/ personagem) transportou em sua existência particular feminina. A escritura textual do corpo de Hermila passa, inevitavelmente, por uma releitura, segundo o imperativo da dramaturgia fílmica.



Figuras 1 e 2. (50'57'') (58'09'') Sequência na qual a avó de Hermila bate na neta, pois esta recusa lhe pedir desculpas pelo que fez (rifar-se).



Os fragmentos acima referem-se a um desses momentos em que o corpo de Hermila certamente vivencia experiências outras que a atriz não havia experienciado: a cena é o ápice de uma série de violência física que Hermila (personagem) vinha sofrendo desde que começou a venda da rifa. Houve a cunhada de um dos homens que comprou a rifa; o rapaz que se ofendeu com a oferta, e a expulsou do estabelecimento, e esse é o terceiro momento. A sequência inicia-se em plano conjunto⁴³, mostrando a precariedade da casa, e acomodação dos corpos na pequena sala. O plano conjunto acompanha o movimento dos corpos tensos, que culmina na expressão facial de Hermila, agora completamente carregada de toda carga opressiva e repressiva. Para isso, o plano mais fechado (Primeiro Plano⁴⁴) enquadra o rosto e o pescoço em tensão e alta carga emotiva. O exemplo da transmutação corporal da atriz a favor da diegese indica um

⁴³ O plano de conjunto envolve a interação de dois ou mais personagens na cena em que o personagem principal está localizado mais próximo da câmera do que o resto dos personagens. É um dos tipos de planos cinematográficos que, à primeira vista, é descritivo e um pouco mais fechado que o plano geral.

⁴⁴ Primeiro plano: Este plano de câmera geralmente focaliza o rosto do personagem, mas também pode ser usado em objetos. É um dos tipos de planos cinematográficos curtos e expressivos que enfatizam os sentimentos, trazem os espectadores para a intimidade do personagem e os fazem sentir-se próximos a ele.



processo de amadurecimento frente a situações hipotéticas experienciadas no corpo dessa mulher/atriz.

O corpo rifado não é o tipo de corpo esteticamente moldado para figurar nas grandes mídias. Mesmo assim – e talvez por isso mesmo – os corpos marginalizados, não-padrões, ganham alto coeficiente de realismo, parecendo mais reais do que o são na realidade.



Figura 3. (52'30'') O corpo fragmentado. Corpo julgado não-padrão pela mídia hegemônica. Hiper-realismo.

O cinema mais sofisticado tecnologicamente apregoa um ideal de vida simples baseado no despojamento material, defendido pela contracultura. Exemplificaremos adiante como os defensores da contracultura, além de não abrirem mão dos bens produzidos pela civilização que eles criticaram, lançaram mão do que essa civilização produziu de melhor (automóvel, câmeras portáteis, etc.). Já o cinema requintado que compagina-se com o ideal de simplicidade de vida,

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



161

como os jovens da estrada, dos anos 1960-1970, só consegue o “enfeimento” da imagem, graças aos recursos tecnológicos sofisticados à disposição. Nessas condições, o fotógrafo Walter Carvalho (diretor de fotografia de *O céu de Suely*) constrói uma estética aparentemente pobre, a fim de dar coerência estética ao tema tratado.



Figura 4. (12'20") Em péssimas condições de iluminação, e, portanto, de captação de imagem, Walter Carvalho (diretor de fotografia) consegue a imagem ideal, com aspecto de simplicidade.

Carvalho já havia utilizado procedimento parecido em outros filmes, como, *Madame Satã* (do mesmo diretor, Aïouz). Sobre *Madame Satã* (2002), o fotógrafo declarou que “draculou” [sic] os negativos do filme, para dar aquela “aparência suja”, cor marrom café. Já no filme *Cazuza*, Carvalho, através de certo procedimento fotográfico, procura mimetizar os anos 1980, em que os registros imagéticos pelos

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



162

jovens rebeldes eram gravados pela câmera de vídeo ⁴⁵. Seja como for, essas duas referências do fotógrafo nos ajudam a entender o porquê dessas imagens em *super-8*, assim como as imagens em outros formatos, mas que lembram uma estética de traço *underground*. Bem-intencionado, Aïnouz consegue expor muitas formas de opressão que a mulher nordestina passa em uma sociedade desigual e patriarcal. Mas, pela análise da materialidade da imagem, consubstanciada com o conceito de estilo, é possível localizar, na sua fatura, os limites da representação desse outro, que fala de uma posição privilegiada. Esse outro (artista privilegiado) quer diminuir a distância entre a sua classe e a da(o)s pobres

⁴⁵ [...] você pode filmar em 35, que é uma bitola larga, você pode filmar em 16, depois você leva para o laboratório e amplia esse 16 para uma bitola de 35, para passar no cinema. Quando você faz a ampliação desse 16 para o 35, você tem uma perda de qualidade. Só que hoje em dia você pega esse de 16 e tem uma técnica de você passar, com muita qualidade, para o 35 através do processo digital de finalização. Eu fiz o seguinte, eu peguei esse 16 e ampliei para um positivo 35 e refotografei no laboratório o 35, ou seja, eu destruí a imagem do 16, eu prejudiquei, eu sujei, eu errei no processo de passar para esse positivo e depois refotografar esse positivo por internegativo etc. dentro do laboratório, sem utilizar nada de computador, só puramente revelação de filme pelo processo analógico. Eu fui destruindo a fotografia. Porque a fotografia lá do Cazuzza era uma fotografia amadora. Ela não tinha qualidade profissional, mas era a maneira deles, e eu estava fazendo a vida deles. Tinha uma banda, os amigos e ele fazendo uma interpretação, uma representação do que era o cazuzza naquela época. Então eu transpus... a gente não estava transpondo ou transformando esse grupo de atores como se fosse na década do Cazuzza? A fotografia foi junto. E como referência, aquilo que eu encontrei lá neles. Então, se a fotografia é boa ou ruim, não importa, ela é tirada daí (CARVALHO, 2010).



representadas no filme. Porém, surge uma fissura no meio, que expõe a contradição de sua proposta.

Segundo longa-metragem de Karim Aïnouz, *O céu de Suely* (2006) é emoldurado por uma abertura em que faz referência a alguns elementos dos efervescentes anos 1970. Tal recuo à época se dá por meio da canção romântica *Tudo que eu tenho*⁴⁶, perpassando as cenas da protagonista, em planos bem fechados, através de uma câmera portátil analógica *super-8*. A canção remete à fase “Jovem Guarda” da cantora Diana; já, o registro imagético em *super-8* alude também a um período histórico que propalava uma ilimitada liberdade, transvestida em “rebeldia” (movimento da *contracultura*⁴⁷). Nesse contexto, a câmera leve⁴⁸ possibilitava capturar momentos domésticos, íntimos, como também fazer experimentos artísticos fora dos padrões midiáticos.

⁴⁶ LP *Diana*, Gravadora CBS, Nova York, 1972.

⁴⁷ A contracultura é o movimento de contestação da cultura que tenta desafiar os padrões de comportamento estabelecidos pela sociedade. Ao contrariar os padrões estabelecidos, a contracultura tenta mostrar que há uma falha cultural que deve ser identificada e corrigida, a fim de estabelecerem-se novos modos de vida e novas maneiras de encarar o mundo.

⁴⁸ Pelo preço acessível e pela praticidade, o formato *super-8* (uma câmera mais leve e mais barata) tornou possível o registro de cenas domésticas, eventos familiares, viagens e registros sociais. O seu auge se deu entre os anos 1970 e 1980. Nos anos 1990 assistimos ao seu declínio, com a popularização do vídeo.



O filme de Karim Aïnouz recupera o “filme de estrada” dos anos 1970 (*Road movie*⁴⁹), mas o atualiza, nos anos 2000, em uma chave praticamente invertida. Normalmente o subgênero cinematográfico era pautado por uma trajetória do protagonista rumo à liberdade em um lugar, preferencialmente, livre dos grilhões da segunda natureza⁵⁰. Nesse contexto, uma subjetividade (privilegiada) marcada pela insubmissão protestava contra a ordem do tipo patriarcal, e também aquela regida pela nova disciplina fordista. A contradição advinha do meio de transporte utilizado (o automóvel) para veicular a tal viagem rumo à liberdade de caminhos fora da civilização. Ou por outra, ao mesmo tempo em que os jovens contestadores da ordem procuravam fugir da imposição da vida normatizada, caíam na contradição de suas próprias escolhas, pois para realizar o projeto individual, dependiam do trabalho de quem se subjugava ao sistema opressor para sobreviver: o operário.

⁴⁹ O *road movie* é um gênero cinematográfico fundamentado em histórias de travessias pelas estradas, pressupondo, muitas vezes, a transformação do protagonista viajante. A categoria *road movie* abarcou muitos filmes de sucessos. O tripé que ancora essas narrativas são: veículo, jornada e a estrada. Essa base foi inaugurada com o advento da cultura *hippie* e, ao mesmo tempo, com o *boom* dos automóveis.

⁵⁰ A segunda natureza aqui refere-se à acepção de Lukács (*História e luta de classes*, 1923). Lukács aproxima segunda natureza à reificação e à fetichização da mercadoria. Dessa forma, o homem precisa libertar-se da servidão social em que vive para que possa reencontrar sua essência verdadeira perdida.



Sem pôr o dedo na ferida, esses jovens rebeldes usufruíam dos bens da modernidade (o automóvel, a câmera portátil *super-8*), que pressupunha o trabalho robotizado e mal pago dos menos favorecidos na sociedade (Pacheco, 2017). Às custas destes aprisionados à necessidade, é que o “indivíduo livre” podia escolher a vida alternativa⁵¹.

1.1. Emancipação enganosa

Dissemos que o filme *O Céu de Suely* (2006) estabelece um diálogo com o *road movie* em chave invertida. Pois bem, o filme aduz os elementos da *contracultura* (Jovem guarda, *super-8*, “estradas” e “desvio da norma”), porém o sujeito que desafia a ordem patriarcal e o enrijecimento do trabalho robotizado, por meio de um corpo que se reinventa (ainda que sob força das circunstâncias), não é o indivíduo médio coberto de privilégios para desfrutar da “liberdade dos caminhos livres”. Apesar de a personalidade de Hermila, a protagonista, ser imbuída inerentemente de uma vocação para a liberdade, capaz de perturbar a ordem patriarcal da tacanha cidade em que vive, ela esbarra em limitações de ordem moral e

⁵¹ Cf. PACHECO, Ana Paula. *Iracema uma transa amazônica: road movie de um país interrompido*.in: Revista eletrônica Peixe Elétrico, 2017. [PeixeElétrico5 arquivo definitivo.pdf](#), Acesso em 27/02/2021



econômica. Este trabalho investiga as contradições e os limites da representação da mulher pobre em um formato de filme que pressupõe “rebeldia” formal.

Quando deixamos a moldura que abre o filme, deparamo-nos com uma combinação interessante, composto de uma estética realista naturalista⁵², com registro documental⁵³ (chamado pelo próprio diretor de *hiper-realismo*⁵⁴), e de uma temática cara ao Cinema Novo⁵⁵: as

⁵² O termo aqui foi empregado na acepção segundo a qual cineastas se colocariam como “observadores” e “fotógrafos” de realidade, extraindo verdades sociais mediante a captação de imagens com pouca intervenção subjetiva nos registros imagéticos obtidos, guardando aspectos de documentário. Segundo Jacques Aumont (1994), o realismo no cinema remete tanto aos materiais de expressão, quanto ao tema dos filmes. No primeiro caso, refere-se à capacidade ontológica do cinema reproduzir “o movimento e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar.” No segundo caso, reporta-se ao neorealismo italiano, em que se delimita contundentes críticas sociais, em um formato pretensamente despojado e anti-ilusionista.

⁵³ Só para citar um detalhe que evidencia o diálogo da ficção com o documentário, os nomes das personagens do filme equivalem aos nomes verdadeiros dos atores: Hermila Guedes, Georgina de Castro, João Miguel.

⁵⁴ O hiper-realismo é uma corrente artística, e a hiper-realidade é uma forma de comunicar ou expressar algo a partir de uma perspectiva que supere a própria realidade. Em certo cinema da atualidade assiste-se a um registro sonoro que se apresenta mais real do que é possível constatar na realidade. No filme em estudo, o som de caminhões na estrada, do trem, das motos, dos carros, e dos sons das músicas nos bares, são índices de hiperrealismo.

⁵⁵ O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico bastante politizado, uma vez que denunciava as desigualdades sociais vigentes naqueles anos de 1960-70. Uma frase dita por um dos seus expoentes, Glauber Rocha, explica essa corrente estética da seguinte forma: “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Denota a ideia de precariedade de meios, mas a matéria social fornecia



dificuldades econômicas e a falta de horizonte possível de superação da miséria estrutural. Mas essa precariedade material só se faz mostrar conforme o filme avança para a metade. Pois, no início, a migração de Hermila, do Nordeste, tem a ver necessariamente com a intensidade da paixão por Mateus. Os dois fogem de Iguatu, e tal fuga se dá em decorrência da moralidade daquele lugarejo cearense, além, é claro, da busca por melhores condições de vida em São Paulo. A força da moralidade se insinua com mais proeminência quando Hermila, depois de voltar de São Paulo, e, vendo a geladeira vazia, tenta vender o uísque, mas fracassa no empreendimento; depois, ela trabalha como lavadora de caminhões, em um posto, mas também não consegue se manter) começa a venda da rifa, cujo prêmio é “uma noite no paraíso” com ela (daí o título da obra *O céu de Suely*); a avó a esbofeteará e a expulsará de casa; será agredida por um rapaz, em um bar, a quem ela fará a oferta, e também, em outra ocasião, por uma mulher casada, cujo cunhado compra a rifa de “Suely”. Por último, o fato de ser “quase uma prostituta” contamina-se a sua relação com João, o atual namorado. Pelos diálogos entre Hermila e João, percebe-se que eles já haviam se relacionado anteriormente.

o material necessário, que combinava com aquilo que denominaram “estética da fome”.



Sendo assim, a relação antecede uma outra: o romance arrebatador que Hermila tivera com Matheus, pai do seu filho Matheusinho⁵⁶. A carência material que está latente, vem a reboque: a tia e a avó de Hermila trabalham, mas a geladeira está vazia, o que a obriga a rifar seu corpo; Georgina, amiga de Hermila, é garota de programa. Afora isso, a precariedade das roupas delas, das paredes das casas, dos rústicos e precários móveis, são evidências deixadas em cada cena⁵⁷. A geladeira aberta acomoda Hermila e Georgina, como um ar-condicionado. A droga barata é acetona para cheirar e beber⁵⁸. Mas nas cenas das baladas (que não são poucas) elas parecem se divertir de uma maneira em que transparece uma alegria plena, e o filme cola-se a esta aparência,

⁵⁶ Vale lembrar, no decorrer do filme Mateus acaba descumprindo a promessa que fizera a Hermila: voltar a Iguatu para viverem juntos. O parceiro acaba abandonando-a, juntamente com o filho.

⁵⁷ O que significa esse *hiperrealismo* na *mise-en-scène*, em que o figurino foi meticulosamente pensado sem que, entretanto, apareça as marcas desse trabalho da figurinista? A ideia da composição artística é passar a ideia de que tudo na comunidade foi mantido como estava, como mostra, também, a incorporação dos nomes das atrizes e atores nos personagens. O que ocorre, porém, é que houve um trabalho árduo, nos bastidores, para que restasse o aspecto documental no cenário, no figurino e na dicção das falas.

⁵⁸ Em uma cena mais adiante, as duas fumam maconha. Este é um dos raros momentos em que o olho de Hermila, por causa da iluminação (tão bem aproveitada nessa cena) e da angulação da câmera, se apresenta bastante claro, de tom esverdeado – mas aludindo ao azul, sempre presente em alguma cena, simbolizando o “Céu de Suely”. É um momento em que o prazer e a sensação têm “valor de céu”, e não de inferno, como noutras passagens do filme.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



169

estendendo o momento, e acompanhando-as em todos os seus entusiasmos (a câmera é dinâmica, na mão) e seus detalhes (com ângulos pegando de perto as expressões delas, ou os movimentos dos corpos em sua vivacidade), como que procurando redimir a tristeza da pobreza, da qual a comunidade não pode escapar. Neste ponto é interessante abrir um parêntesis para entendermos o que subjaz a essa admiração da lente pela alegria dessas mulheres oprimidas.

Em primeiro lugar, Karim Aïnouz e Walter Carvalho estão fazendo algo parecido com o que este fotógrafo fez ao lado de Walter Salles em *Central do Brasil*, conforme aponta Lúcia Nagib (2006): há a renovação do “mito fundador brasileiro” do “povo alegre sensual, mesmo quando sofredor”. No filme de Aïnouz, essa ideologia, como outras que ainda iremos expô-las, mostra-se mais amenizada ou camuflada. Neste caso, há tristezas e alegrias no povo sofredor. Hermila se apresenta triste, com olhares perdidos na maior parte do filme, mas isto também tem um artifício ideológico de engrandecimento de uma figura particular que sobrevive bem, ainda que sob o jugo de um sistema opressivo. A singularidade de Hermila é realçada pelos *closes* em seu rosto, captando olhos, boca, queixo, testa, bochecha, de maneira incompleta, como se a câmera estivesse numa dinâmica espontânea, seguindo a personagem, que tem total e ilimitada liberdade para se

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



170

movimentar. Esta é uma técnica (da espontaneidade do momento, da cena) que encontra paralelo em muitos filmes do gênero denominado documentário⁵⁹. Sendo assim, esses planos muito fechados, captando a cabeça e o rosto da personagem pela metade, foram pensados tanto para reforçar a individualidade de Hermila, quanto seu isolamento. O destaque que o ângulo do filme dá a tal mulher denota um olhar ingênuo e orgulhoso ao mesmo tempo, uma vez que ela subverte o sistema, usando o seu corpo (contiguidade do indivíduo) como forma de conquistar a sua liberdade.

Há uma exaltação humanista atrás dessa arquitetura cinematográfica: depreende-se que a obra confere um valor um tanto excessivo à potência do corpo – muito cara a alguns

⁵⁹ Entre os filmes com características semelhantes, podemos citar: *Baixio das bestas* (2006), *O cheiro do ralo* (2007), *Lavoura arcaica* (2001) e *Latitude zero* (2001). Nessas obras, a espontaneidade ocorre por meio da inclusão de planos demorados, estáticos, constituindo verdadeiros *tableaux* (quadros) estáticos, convidativos ao olhar demorado. Além disso, nelas, há a recorrência de vestígios de temas naturalistas, herdeiros da literatura: prostituição, falência, estupro, incesto e alcoolismo. Já filmes como *Still life* (2006) e *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2009), a instância documental se sustenta na própria “geografia do filme”: as localidades onde as narrativas se passam estão prestes a sofrer radicais transformações (inundação de Fengjie, uma velha cidade chinesa, em um caso; cidades de diferentes estados nordestinos, por onde passará o canal de água, a partir do desvio do curso de um dos principais rios da região, no outro caso). Nesse sentido, a ficção é testemunha de processos sócio-históricos em andamento, configurando sua face documental.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



171

estudos pós-modernos e pós-estruturalistas, pois, segundo explica Terry Eagleton (2005)⁶⁰:

Entre estudantes da cultura, o corpo é um tópico imensamente chique, na moda, mas é, em geral, o corpo erótico, não esfomeado. Há um profundo interesse por corpos acasalados, mas não pelos corpos trabalhadores. Estudantes de classe média e de fala mansa amontoam-se diligentemente nas bibliotecas para trabalhar com temas sensacionalistas como vampirismo e arranca-olho, seres biônicos e filmes pornôs.p.15

Segundo o filósofo e crítico literário britânico, a representação da fruição corporal nas artes pode ser tanto subversiva e transgressora, quanto retrógrada, se aliada ao individualismo consumista. A apreciação dos críticos pode tender igualmente para um lado ou para o outro. No primeiro caso, a representação da fruição (jussance) corporal desafiará a ordem estabelecida, na medida em que libertaria os corpos domesticados, adocicados e conformados inteiramente para a vida produtiva setorizada. As energias corporais precisam ser canalizadas para a produtividade capitalista. No segundo caso, a dramatização do corpo na

⁶⁰ EAGLETON, Terry. Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005. Na leitura de Eagleton tais autores seriam os pós-foucaultianos, que fazem uma leitura despolitizada da obra do filósofo. O autor também inclui os seguidores de Nietzsche, que relativizam até mesmo as construções ideológicas, como também podem chegar a desacreditar em um poder central opressor, já que o poder mais perigoso está disseminado nas relações miúdas, parafraseando o crítico.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



172

arte (cinema) pode levar a um “fetiche” ideológico, contribuindo com o *status quo*, que não seria abalado com a potência do gozo, se consubstanciada com o hedonismo privilegiado e privatizado.

Por meio dessa base epistemológica, alguns estudiosos da obra enxergam que a maior contribuição do diretor foi aportar essa imagem do corpo subversivo (ver nota 27), o qual foge das regras impostas pelo sistema social vigente e subverte os papéis que ele define para o indivíduo; igualmente subversivo seria o procedimento de algumas propostas cinematográficas nas quais os papéis de gêneros seriam embaralhados, confundindo as bases determinadas pela organização social opressora. Digamos que este filme é um dos precursores de muitos filmes que virão adiante, sobretudo da safra pernambucana como *Boi Neon*, *Febre do Rato*, *Tatuagem*⁶¹, e

⁶¹ Todos esses filmes pernambucanos recentes foram recebidos com elogios e aplausos pela crítica e pelo público, indicando que são “o que há de melhor” na produção cinematográfica brasileira recente. Ora, se o que produzimos de melhor são obras em que a única ação política possível se configura através da libertação (idealizada) do corpo, bem como do deslocamento social do lugar das identidades, há um indicativo de uma possível regressão cultural que acompanha um retrocesso político como o que assistimos no ano de 2016. Nesse sentido, não é à toa que o filme evoca na sua abertura, premissas da cultura hippie e elementos da contracultura, ícones eivados de uma liberdade ilimitada, porém desconectada da realidade material dos trabalhadores pobres. *Boi Néon* é um exemplo paradigmático. Neste filme temos o vaqueiro que é também um sensível costureiro e estilista; a mulher, surpreendentemente, é quem dirige o caminhão, além de ser também dançarina; o peão é quem alisa o cabelo, e que transa com essa mulher, que não é masculinizada, mas não é gay. Evidentemente o filme quebra essas expectativas e estereótipos do

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



por aí vai; filmes que tratam da fluidez do corpo como algo inapreensível pela ideologia dominante, quando ele se mostra em mutações de comportamentos imprevisíveis e inapreensíveis.

Assim também procedem leituras feitas por estudiosos sobre *Madame Satã*, também de Aïnouz. Sobre *O Céu de Suely* tais interpretações (nota de rodapé 27) dizem que a personagem feminina faz tarefas masculinas, como lavagem de carros – o que é verdade; também ela sai do registro do que é feminino ao revelar uma mãe amorosa, mas que ao mesmo tempo diz que tem vontade de deixar o filho e sair correndo, quando ele chora daquele jeito à noite; Hermila

masculino e do feminino, o que já acontecia em *O céu de Suely*, de 2006. Vejam-se algumas declarações do diretor Gabriel Mascaro para o jornal *A Tarde*, de Salvador, as quais nos fazem ficar de cabelos em pé antes mesmo de ver o filme:

“O filme não segue necessariamente a jornada de um personagem protagonista, mas aposta na experiência performática enquanto potência”; os corpos no filme são corpos biopolíticos alegorizados entre a escritura do ordinário e o holofote do espetáculo da cultura de consumo. É um corpo estranho que resiste e que sonha; é um filme sobre a transformação da paisagem humana. A ideia foi lançar uma nova luz sobre as transformações recentes do país a partir de um recorte narrativo que se segue da vida de um grupo de vaqueiros que vivem na estrada transportando boi para as festas da vaquejada, um dos maiores eventos de agrobusiness do Brasil.” Não é minha intenção reduzir o filme às falas do diretor, pelo contrário, interessa mais o que ele configura socialmente, mesmo que ao revés das intenções dos seus realizadores. O fato de trazermos aqui os comentários do diretor sobre o filme é somente porque seus comentários colaboram com nossas inquietações referentes ao filme.



inventa um modo de vender o corpo “sem ser prostituta”. Sendo assim, esses estudos – centrados no tema do corpo que se reinventa (ver referências na nota 27) – estão certos de acordo com o filme, quando dizem que Hermila reinventa o corpo e sua identidade, configurando um certo tipo de libertação. Todas essas atitudes estão, afinal, cifradas na tessitura do filme, e elas dão vazão a essas correntes modernas de interpretação. As imagens borradas, bastantes desfocadas, como aquelas durante a noite, em que se vêem os pequenos focos de luzes dos faróis de carros, motos e das luzes dos postes, diz algumas dessas leituras⁶², são expressões da falta de nitidez dos corpos, indefinição também dos papéis de gêneros; expressão do corpo que não se quer domesticar. Essa opção imagética representa um rompimento com a estaticidade do sujeito e do seu corpo, resultando, assim, numa ação política. A pergunta que se faz é: qual a natureza dessa ação política,

⁶² BALESTRIN, Patrícia Abel. *O corpo rifado*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Educação, na Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2011.

SANTOS LIMA, Paulo. “Corpo valioso. O céu de Suely, de Karim Aïnouz”. In: *Cinética*, Edição especial de cinema brasileiro, 2006. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/suelycartaz.htm> >. Acesso em 10/05/2021

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “O céu de Suely”. *Contracampo*, n. 82. Crítica. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/82/festoceudesuely.htm> >. Acesso em 10/05/2021.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



175

e qual o seu alcance? A análise estilística⁶³ que propomos vai aos poucos revelar possíveis respostas.

Num *plano sequência*⁶⁴ (3'10" - 32'08") em que Hermila, após pernoitar nas festas e bares ao lado de Georgina, ao voltar para casa, perde o seu brinco na estrada. Nessa sequência surge João, com quem pega uma carona de moto.



(31'15")

⁶³ Por análise estilística, entenda-se a metodologia que procura encontrar significados relevantes da obra fílmica sedimentados nas camadas da mise-en-scène (encenação ou direção de cena).

⁶⁴ Plano-sequência, em cinema e audiovisual, é um plano que registra a ação de uma sequência inteira, sem cortes.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



(31'58").

Figuras 5 e 6. Longo plano-sequência, com movimentos tanto da atriz quanto da câmera.

A cena é paradigmática, pois se dá o encontro de luz natural (o sol frontal) com a luz da tecnologia (o farol aceso da moto), das quais o cinema é proveniente. No filme de Aïnouz, afora a discussão relacionada ao gênero *road movie*⁶⁵, referida no início deste capítulo, o encontro entre estrada, luz natural e luz artificial faz lembrar o encontro do neorealismo italiano⁶⁶ (despojamento imagético, poucos recursos

⁶⁵ Filmes de estrada, que, para serem categorizados assim, devem possuir basicamente estes elementos: a estrada, um veículo e uma jornada.

⁶⁶ O neorealismo italiano remonta a aos anos 1945-1952, quando alguns cineastas procuram uma estética coerente com o tema dos problemas da realidade italiana do pós-guerra: a guerra e a luta da Resistência antifascista, a crise do desemprego, a emigração, o abandono da infância e da velhice e a condição da mulher. Para levar a termo tal proposta, eles se livraram dos cenários artificiais do cinema dos anos 1930, preferindo usar câmera na mão; também utilizaram atores não profissionais. Mais adiante, contudo, os críticos iriam apontar os limites da proposta.



tecnológicos) e o hiper-realismo de Aïnouz (o aspecto natural da realidade filmada é elevado ao extremo, por meio das modernas tecnologias). O diretor quer fugir do primeiro rótulo (neorrealista), com o qual seu filme foi tachado na sua estreia em Veneza, pois, segundo ele “*tenho [grifo meu] também um desejo, maior do que esse, que é dizer que não tem real, é tudo uma construção. O filme não é neorrealista, ele é hiper-realista nesse sentido. O realismo é uma construção*⁶⁷.”

Seguindo o raciocínio, destacamos a referida sequência (31'10" - 32'08") como sendo interessante (ressalte-se que ela é a predileta do diretor), pois é uma cena minimalista, delicada, cotidiana inclusive, muito próxima do registro neorrealista, mas o diretor não a reconhece como tal, e quer mostrar que o real contido nessa cena é uma construção, apreendendo, conseqüentemente, as ambigüidades da vida. Nesse sentido, a *mise-en-scène* está coerente com a falha de continuidade, com as falhas de iluminação (em um dado momento, o farol da moto se aproxima da lente, que

⁶⁷ O filme *O céu de Suely* competiu na mostra Horizonte, do Festival de Cinema de Veneza (2006). Quando interrogado sobre a qualidade realista do seu filme, o autor procura evadir-se do rótulo, como se fosse algo inferior, datado. Quanto à diferença entre neorrealismo e hiper-realismo, o primeiro conceito remete a um momento específico do cinema e da história. A estética neorrealista baseou-se no realismo literário, no verismo italiano e no realismo poético francês. Já o hiper-realismo é uma estética (audiovisual) contemporânea, relacionada à amplificação ao máximo do efeito ilusionista por meio do som e da imagem.



bloqueia a luz, causando um efeito: parede esbranquiçada de poeira da luz) que desnuda o aparato tecnológico. Ou seja, revela-se o seu artifício. Nessa mesma cena os turnos conversacionais de Hermila e de João se embaralham, pois, falam ao mesmo tempo, sem que seja motivo de risada ou recomeço da frase. A narrativa desconsidera a confusão e a encara como um fenômeno que ocorre no cotidiano, o que é muito raro nos filmes, já que se tem a oportunidade de se falar cada um por vez, para que se façam entender; além do mais, o roteiro prevê as falas. Sendo assim, a falha é alçada ao estatuto de acerto, tem legitimidade, da mesma maneira que os sotaques, gírias (nordestinas) e vestimentas (velhas, rasgadas e desbotadas), os quais o diretor que conferir veracidade. De tal maneira que, no *hiper-realismo* de um Aïnouz há um limite muito tênue na fronteira entre a representação da denúncia crua das mazelas sociais (as quais interferem fatalmente nos destinos individuais) e o perigo dessa mesma representação *hiper-realista* resvalar para uma estetização da realidade nordestina sofrível, como expõe, por meio de um exemplo análogo, Lúcia Nagib, conforme análise e interpretação de *Central do Brasil* (1989): *exotizando as características regionais e raciais daquele povo; seu sotaque como sendo escutado pela primeira por um estrangeiro fascinado por aquela cultura que não é a sua.*



1.3 . Ironia e contradição veiculadas ao gênero *road movie* presente em *O Céu de Suely*



(04'01")



(10'12").

Figuras 7 e 8. Transportes que conectam cenas, ligam ações.

O som de caminhões que passam na estrada, bem como o som de motos e do trem de carga, invade o quadro e se

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



transforma em um *leitmotiv*⁶⁸ que pontua o filme de tempos em tempos, sinalizando, em alto som (pois quando esses meios de transportes passam causam um diferenciado impacto pelo volume que a mixagem potencializou), que a comunidade está apenas levemente conectada com a riqueza produtiva no país, pois esses produtos circulam por ali, mas não permanecem, estão só de passagem pelo povoado. Esses elementos visitantes contribuem com a economia da comunidade, pelo menos no setor lazer/fruição. São as mulheres que interagem com esses caminhoneiros e motoristas, atraindo a atenção deles para a bebida e para a prostituição, para que, assim, eles possam recarregar as suas energias e continuar na engrenagem, na qual eles são explorados também, enquanto escoadores da riqueza produzida nacionalmente. É curioso que esses transportes tenham uma presença impactante também na arquitetura do filme, pois eles fazem também transição entre uma cena e outra, entre um momento e outro da protagonista, quando ela se precipita para uma ação decisiva. A passagem de caminhões e trens cumpre uma função narrativa (como uma “cortina” que desliza para o canto da tela gerando uma

⁶⁸ O termo *leitmotiv*, em ficção, remete a recorrência de um tema base, que volta, fazendo remissão a um sentimento, a uma personagem ou a uma situação.



nova cena, como no cinema clássico. Sobre esse recurso, falaremos melhor adiante). Os produtos da economia nacional são, portanto, elemento de ligação dos pobres alijados do progresso e da riqueza com os seus intermediários mais rebaixados (os motoristas, que exploram (por meio da satisfação sexual de outras satisfações superficiais) os extratos ainda mais degradados da sociedade. Hermila lava caminhões, vende rifas para esses homens; Georgina se vende para eles. Estes compram bebidas e alimentos, aquecendo o comércio na região. Outros tipos de serviço são restaurantes, mototáxis, comércio ambulante e outros pequenos comércios.

Enquanto elementos estrangeiros (vindos de outra região do país) “postigos”, os trens e os caminhões de carga elidem – na economia narrativa – episódios da vida de Hermila, conduzindo passagens, isto é, realizando transições, de uma fase a outra no destino da protagonista, mas, pela artificialidade como eles aparecem (como função de corte de cena), esses elementos “articuladores” indicam falta de compromisso com as ações que eles conectam: metáfora de como historicamente o desenvolvimento econômico nacional não acompanha as necessidades da população nordestina pobre



O que não se vê por aquelas redondezas são os latifundiários, coronéis, nem grandes empresas explorando os desprovidos de terras e meios de produção. É como se todos ali fossem mais ou menos pobres, de uma só classe, embora se pressuponha que Maria e Zezita tenham pequenos patrões. Hermila planeja trazer uma copiadora de CD, DVD e vídeo game. Parece haver uma equidade no nível da qualidade de vida das pessoas, um nivelamento das classes, de maneira que não se pode vislumbrar de onde vem a opressão econômica, tampouco se vê as instituições políticas e jurídicas. A operação seletiva que retira da redoma ficcional algumas asperezas históricas mais complexas facilita a ação política individual (a coragem de Hermila) e confere maior eficácia à rebeldia corporal (em transmutação constante e imprevisível) frente ao implacável sistema capitalista que incorpora todas as tentativas de emancipação de individualidade aos seus imperativos pecuniários. O isolamento da história individual de Hermila permite tomar um exemplo ideal de quem subsiste com inteligência e tem força e brio para lutar contra esse sistema: passando por derrotas, mas triunfando com uma dignidade invejável⁶⁹ (assim como a personagem de *Madame*

⁶⁹ Veja-se como o diretor de fotografia Walter Carvalho age pelos mesmos pressupostos ideológicos: assim que ascende à carreira de diretor a primeira coisa que faz é exaltar **figuras lendárias** da música ou da literatura nacional, dedicando filmes elogiosos a Cazuza (ficção), Raul Seixas (documentário) e



Satã). Mas quando as muitas análises a isolam e a tomam como um exemplo positivo, se esquecem das outras mulheres no filme: Georgina não demonstra descontentamento com a sua situação de prostituição; Zezita (a avó) mantém sem alteração sua postura corporal e feminina intacta, isto é, como a boa mãe e avó, senhora do lar, e sem desejos sexuais⁷⁰. Maria, a tia, aparece com uma homossexualidade um tanto velada. Todos esses problemas são resolvidos em Hermila: exemplo especial de quem vence ou perde, mas com orgulho. Ora, aí também reside um problema moral que nos leva a perguntar: “por que as outras mulheres não possuem uma fibra moral como Hermila”? Ou “por que os outros homens e prostitutas não são corajosos e virtuosos como Satã”? Isso faz com que a questão do poder opressor central recaia sobre as individualidades mal estruturadas, fracas. Desse modo, o

Chico Buarque (ficção do romance, em que o próprio Chico aparece). Consegue-se entrever a intenção de elogiar o gênio artístico por quem a multidão chora desesperadamente a sua perda, como em *Raul, o princípio, o fim e o meio*. Obviamente o diretor quer oferecer a ode da genialidade artística a si também.

⁷⁰ Curioso é que o filme *A história da eternidade* (2014), de Camilo Cavalcante, parece vir acertar contas com essa questão da falta de sexualidade de Zezita, e da mãe de Mateus (Marcélia Cartaxo): essas duas mulheres desabrocham a sua libido guardada. Das dores (Zezita Matos) nutre desejo sexual pelo neto, embora se chicoteie, ao final do filme cede; Querência (Marcélia Cartaxo), após um período de luto pelo filho morto, se entrega aos apelos do amado cego. Os filmes recentes têm uma abordagem da política baseada eminentemente na libertação sexual, e da opressão patriarcal. Nossa perspectiva crítica desconfia do alcance político dessas propostas estéticas.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



184

“cineasta mata dois coelhos com uma só cajadada”: o primeiro, fascinado com o brio e a honra de personagens reais,⁷¹ o diretor põe uma lente de aumento na capacidade de superação sobre excepcionais indivíduos, que, mesmo desvalidos socialmente, possuem uma interioridade invejável, ressaltando, com isso, que basta ter fibra ou determinação para se distinguir dos demais em meio a um sistema opressor. Ao se apoiar nesses modelos individuais vitoriosos, realizadores privilegiados se redimem ao mesmo tempo em que cumprem o dever social de dar representação às vozes marginais que não detêm os meios de produção artística para fazê-lo eles mesmos. A discrepância entre a experiência dos pobres representados no filme e a experiência social dos realizadores, que tentam forçar uma equivalência dessas experiências, sob o signo de “experiências universais”

⁷¹ Afirmações de Aïnouz ao *Cinema em Cena*: “Eu mesmo vivi uma coisa parecida, quando eu decidi que queria estudar fora do Brasil, tanto que fiquei fora muitos anos. Claro que são outras questões financeiras, é muito mais caro, muito mais complicado. [...]. Foram algumas recorrências. A personagem da Hermila tem toda uma recorrência que é da minha vida, eu acho. [...]. É algo que eu fiquei vendo minha vida inteira: mulheres que se separavam dos maridos e ficavam sozinhas em casa e tinham uma família para criar e não podiam ir embora. E você via um desejo daquelas mulheres de recomeçarem as vidas delas, e na minha geração isso era muito complicado. Na década de 70 e 80, isso era muito complicado de ser feito. Então, o filme vem muito como inspiração a partir dessas mulheres, que eram mulheres muito fortes, muito decididas, mas em nenhum momento elas eram amargas, entende? Tinha essa coisa de uma construção de um personagem que era um personagem feminino forte e que tivesse vivido algo que essas pessoas com quem eu convivi minha vida inteira não viveram.”

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



185

pede um exame atento, a menos que desenvolvamos o tino para o cinismo. O desarranjo ético-estético exige uma pergunta: para onde é canalizado, na obra, o incômodo gerado pela discrepância gerada pelos privilégios socioeconômicos de uns e pela precariedade de outros? Isso porém, o sabemos bem, o filme não põe em xeque, mas procura esquecer, tornando-se, portanto, um ponto cego na obra. Por exemplo, a fotografia é aparentemente pobre (com poucas luzes artificiais, com movimentos rápidos e espontâneos da câmera, que resultam em falhas, mantidas na montagem), mas o que se tem, na verdade, é uma produção sofisticada, porém disfarçada de “precariedade” (como também em *Madame Satã*, em que o mesmo diretor de fotografia, Walter Carvalho, após filmar com sofisticação, as cenas do filme são “draculadas”, para forjar, assim, uma estética “suja” e “pobre”): o artifício da técnica escamoteia e distorce as condições e as relações de produção. O segundo [coelho da cajadada]: a individualidade dos realizadores, incluindo o produtor Walter Salles, são homenageadas e lisonjeadas com a força dos protagonistas (Hermila e Satã) que não precisam estar em classe social inferior para terem força interior e moral própria para guardarem o melhor de si no sistema que os oprimem, ainda que presos ou vendidos como mercadoria.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



Chegando a esse ponto da análise do filme, voltemos ao seu início, que sob outros aspectos, acabará por referendar o que viemos desenvolvendo até aqui. O filme se abre com imagens em *super-8*, um registro de imagem que, em sua essência, é transgressor, experimental, por meio do que se fizeram filmes eróticos, nus, subversivos (na era da contracultura); e, por outro lado, ícone de imagens familiares (burguesas), de uma época de consumo e ostentação. Hermila sorri, em primeiro plano, com *closes* que pegam expressões fragmentadas do seu rosto, enquanto a sua voz-over narra sua paixão por Matheus, sua fuga para São Paulo e o nascimento do filho, fruto dessa experiência.

Eu fiquei grávida domingo de manhã. Tinha um cobertor de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e **disse que ia me fazer a mulher mais feliz do mundo**. Me deu um CD gravado com as músicas que eu mais gostava. **Ele disse que queria casar comigo ou então morria afogado.**

A parte em negrito são aquelas em que se destacam a intensidade do sentimento e do envolvimento de Hermila com o relacionamento amoroso. Trata-se de frases hiperbólicas, nas quais ela se apoia para traduzir seu estado de felicidade.

A música brega de Diana (é bom lembrar do estigma de alienação que carregaram os artistas da *Jovem Guarda*. Diana fez parte da última fase dessa corrente) acompanha a saudosa narrativa amorosa, dando-lhe chão nostálgico. A

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



canção fala de separação decorrente dessa escolha. Na última estrofe “volte logo meu amor” tem-se a ideia de uma partida, ou seja, há uma leve sugestão de viagem:

Que bom seria ter seu amor outra vez.
Você me fez sonhar.
Trouxe a fé que eu perdi.
E nem eu mesma sei por quê.
Eu só quero amar você.
Tudo que eu tenho meu bem é você.
Sem seu carinho eu não sei viver.
Volte logo meu amor.
Volte logo meu amor [...] ⁷²

⁷² Este início faz ecoar outros filmes de Aïnouz, como Viagem porque preciso, volto porque te amo, Praia do futuro, e Abismo prateado, em que o tema da viagem perpassa, mais ou menos, as tramas, de maneira mais direta, ou, então, de forma mais secundária. Ocorre que, estas viagens têm muito mais a ver com tentativas de esquecer algum amor, ou reencontrá-lo#, e muito pouco tem a ver com as migrações nordestinas decorrentes de problemas socioeconômicos, como demonstrou muitas vezes o Cinema Novo. Nos filmes do francês André Téchiné (contemporâneo de Aïnouz), embora a questão amorosa esteja no primeiro plano, a questão da imigração está mais atrelada às faltas de oportunidades de emprego e estudo que os imigrantes magrebins têm em seus países, do que aos fatores meramente de caráter amoroso. Os problemas sócio-históricos inevitavelmente aparecem quando os imigrantes deportam-se na França, e daí decorrem conflitos de ordem política e econômica entre os seus parceiros, que ora são franceses, ora de seus países de origem. Também, como Aïnouz, Téchiné trabalha o tema da homossexualidade insistentemente, ora de maneira mais direta, ora mais indireta. A diferença entre o cineasta brasileiro e o francês é que, neste, a homossexualidade – com exceção do filme Rosas Selvagens (1994), cuja história se situa nos anos 1960 – não tem a moralidade como o grande vilão, o antagonista dos protagonistas alijados socialmente, mas as estruturas econômicas, sociais e políticas da sociedade, como se vê nos filmes Tempos que mudam (2003), Os ladrões (1996); mesmo no filme A testemunha (2007) em que figura o tema da Aids entre gays, nos anos 1980-1990 não se têm o peso da moralidade. E talvez não seja só Téchiné, mas parece que não há praticamente tal traço no cinema francês da contemporaneidade; da mesma forma, não é só Aïnouz, mas muitos dos diretos do cinema pernambucano contemporâneo ressaltam a moralidade para se levantar a transgressão como atitude política. Justamente aí reside uma questão que é histórica, da contemporaneidade brasileira, a qual o cinema francês oferece



Fernão Pessoa Ramos demonstrou, em seu ensaio *Má consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo*⁷³, como o cinema brasileiro do final dos anos 1990 e início de 2000 tem tido uma peculiaridade, qual seja a despolitização disfarçada de crítica, por meio de uma postura narcisista às avessas, em que parte dos cineastas trazem uma representação de uma coletividade incompetente, uma nação inviável, corrompida em todas as instâncias e estratos sociais: o caos está instaurado e é insuperável, logo, não resta nada a fazer. O cineasta está desobrigado de alguma ação política e social, sobretudo sobre a sorte dos pobres, maioria prejudicada neste país⁷⁴. O sentimento de responsabilidade pelas más condições de vida da camada mais pobre da população desaparece com a acusação que abrange a nação vilã como um todo,

um contraponto, também decorrente do processo social desse país, que é outro, diverso do nosso.

⁷³ RAMOS, Fernão Pessoa. *Má consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo*. In: *Crítica marxista: <<Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo (brapci.inf.br)>>*. Acesso 20/04/2021.

⁷⁴ Muitos autores e críticos comparam a atitude demissionária e descompromissada com os problemas que assolam a maioria pobre, que têm os cineastas contemporâneos e aqueles dos anos 1960, ligados, sobretudo, ao Cinema Novo, movimento que tinha a preocupação de representar esses problemas sociais, embora pertencessem a uma outra classe. Essa contradição rachou a consciência dos cineastas intelectuais daquela época, que procuram incluir na forma do filme essa problemática.



indistintamente. Para Fernão Ramos, esse estatuto, dado por cineastas como Walter Salles, Cacá Diegues, Mara Mourão, Monique Gardenberg, Ana Carolina, Carla Camuratti e Sérgio Bianchi, possui um traço definidor que se traduz pela frase “eu crítico de modo acirrado a nação, aí está prova que devo ser considerado como exterior ao núcleo criticado (a expressão ‘só no Brasil...’ designa bem essa postura).” Nessa constatação, diz o crítico, há um tipo de regozijo, uma realização egóica auto flagelativa, um prazer perverso relativo à incompetência nacional (principalmente referente às instituições) da qual o cineasta marca a distância máxima, para exibir, com evidente alumbramento, ao estrangeiro.⁷⁵ Em uma entrevista chamada “Ressentimento e Realismo ameno” Ismail Xavier (2000) lembra (completando, para nós, o que Fernão Ramos dizia) “o desencanto político e o estreitamento das opções sociais geram um sentimento de impotência que encontra na matriz cristã uma forma de esperança”. Aqui o cineasta refere-se a filmes como *Central do Brasil* e *O auto da Compadecida*, nos quais a saída religiosa supera a violência e o ressentimento. Sobre essa despolitização no cinema, ele aponta uma causa ideológica nas superestruturas: “Diz-se que os problemas estão

⁷⁵ Nos filmes analisados, Ramos aponta a inteligência e a perspicácia nos personagens estrangeiros, em contraste com a burrice e a sordidez e a incompetência dos brasileiros.



nas consciências, nas idiosincrasias de determinados políticos..." [...]. Tal ideologia recai sobre a esfera artística, notadamente nos cineastas aos quais estamos no referindo, na medida em que

(...) a época é da individualização dos gestos. O cineasta se apresenta como indivíduo, como cidadão com uma história particular. Ele não reivindica o papel de representante, não se apresenta com um mandato. Assim, a discussão vai para o pessoal, para o individual e, novamente, não para as estruturas sociais". p.101 e 102.

A posição de Lúcia Nagib (2006) não é muito diferente em relação a estes dois críticos referidos acima:

Os cineastas brasileiros da retomada, originários da classe dominante, parecem dilacerados entre uma afinidade com o estrangeiro, que é também o antigo colonizador, e a compaixão e solidariedade reais para com o nativo pobre oprimido [...] Ao falar de uma classe diversa da sua, o cineasta se transforma no etnógrafo culpado em busca da redenção pela representação benevolente e idealizada do outro. p.72

Estas reflexões críticas servem para pensar os filmes de Aïnouz, e a fotografia de Walter Carvalho, em muitos sentidos. Em primeiro lugar, sobre este último, podemos dizer que a sua lente exotizada é a mais adequada para exprimir o olhar estrangeiro, desses filhos das classes dominantes sobre o os negros, as mulheres e o pobre oprimido. O estilo de Carvalho se pauta visivelmente por um tipo de beleza, uma perfeição ligada à eficiência da técnica, critério máximo que confere a

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



191

um trabalho cinematográfico a alcunha de “filme de arte”⁷⁶ hoje em dia. Mas quando essa técnica é a estética do sujo, da fotografia desataviada⁷⁷, como se não tivesse sido tratada na ilha de edição, e que, portanto, porta uma aparência realista mais imediata, à guisa de imagens do filme documental, convém investigar com uma lupa o que se está dizendo com essa linguagem direta, simples, e que aproxima e naturaliza a ficção. Como anunciado no início deste trabalho, um problema se instaura quando se observa uma distância entre o artista (cineasta) e a sua matéria (a pobreza e opressão), principalmente quando esse abismo artístico – e que é social também – é um ponto cego na obra. Se assim for, a ética artística indaga ao diretor e realizadores se o seu privilégio social é uma questão que entra para a estrutura do filme ou o seu ângulo narrativo faz tábula rasa para essa contradição formal? A ênfase nesse *hiper-realismo* da miséria parece mais

⁷⁶ Cf. COSTA, Iná Camargo. “Brecht no cativo das forças produtivas do cinema”. IN: *Nenhuma lágrima*, São Paulo, Expressão Popular/ Nankin Editorial, 2012, p.137-152.

⁷⁷ Essa estética do sujo, do espontâneo, do enquadramento irregular, também usada por Claire Denis, é preciso pensá-la como um selo; para cada tema e projeto se tem uma fotografia adequada, um registro específico; o fotógrafo apenas o aplica, conforme a conveniência, como os padrões de consumo industrial, é o “deve ser”, é o “que combina”. Nesse sentido, a alusão com o *ghost write*, do livro *Budapeste*, de Chico Buarque, filmado por esse fotógrafo, é bem propícia, pois, na referida história, o letrista é substituído por vários outros que escrevem como o escritor “original” *ipsis litteris*. Ou seja, trata-se de uma máquina intelectual e artística de produção comercial e industrial.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



um ângulo distanciado dessa realidade, o que permitiria colocar o dedo na ferida e não sentir a dor, pois é a dor alheia, não a sua. Valemo-nos então do diagnóstico dos três críticos (Ramos, Nagib e Xavier) para pensar o momento cinematográfico em que Aïnouz está inserido, e que resposta seus filmes dão a ele.

Para a falta de perspectiva de melhora social e política, Ramos aponta uma atitude demissionária do cineasta, que se redime via difamação radical da nação, indistintamente; perante a mesma crise Nagib expõe os cineastas banqueiros, meio estrangeiros, que aplacam suas consciências pela representação romantizada e idealizada do pobre, se exorcizando da culpa por seus privilégios; Xavier destaca, por sua vez, o deslocamento para o individual e particular do cineasta que não quer pensar as estruturas da sociedade.

Diante dessas perspectivas brevemente expostas e sintetizadas, é possível saber que Aïnouz não é aquele que idealiza e romantiza o pobre (pelo menos não do jeito como Salles o faz, segundo análise de Nagib), com base no que vemos mediante análise das personagens Hermila e Satã; também não se vê uma difamação generalizada da nação e das suas instituições; mas o fato de enfatizar histórias individuais muito fortes, do jeito como o faz com Hermila e Satã, há razão



suficiente para enxergarmos uma postura comum entre os cineastas dessa pós-retomada do cinema nacional⁷⁸, em que Ismail Xavier assim formula: o deslocamento para o individual e para o particular, de um cineasta que não quer mais se sentir responsabilizado pelo coletivo, ou pelas estruturas sociais. Um indício desse problema é o fato de o expediente moral ser mais decisivo que o econômico para as viagens/migrações de Hermila. Sirva-se de exemplo o início do filme, em que se mostra a fuga de Hermila por causa da paixão. É certo que, mais tarde, decorrido um quarto do filme, ela revela que em São Paulo não dava mais, [pois] tudo [estava] caro, [e ainda havia] o desemprego... (grifos meus), mas em Iguatu as coisas estão também ruins, e são os impactos morais⁷⁹, reincidentes que a fazem partir; embora, a situação de “perrengue” estivesse lá, latente, pontuando o filme inteiro. Se a paixão é muito forte, a ideia de felicidade por

⁷⁸ Com o Governo Fernando Collor de Mello, o cinema recebeu um golpe de financiamento, com a extinção dos órgãos estatais financiadores e fiscalizadores, como a Embrafilme e o Concine. Por esse motivo, as produções praticamente escassearam, renascendo somente a partir de 1994, no governo de Itamar Franco.

⁷⁹ Hermila é alertada sobre uma possível prisão, caso ela continue com “o negócio da rifa”. Mas ninguém é presa, por prostituição, por exemplo; o namorado quer comprar todas as rifas, pois quando sabe do “negócio” fica indignado; acaba sendo agredida por uma mulher, cujo cunhado havia comprado a sua rifa; também fora agredido por um rapaz moralista (Flávio Bauráqui); a avó a expulsa de casa. Entretanto, lhe revela a tia Maria: “mulher a tua rifa é um sucesso!”, o que demonstra a hipocrisia da comunidade.



meio do amor é maior ainda. Tal maneira que o ideal amoroso é elevado às alturas para, em seguida, despencar chão abaixo, é quando, por exemplo, pouco a pouco Hermila vai desmontando essa idealidade, se rifando, finalmente. Da mesma forma como a opressão moral recrudescer para ser quebrada mais visivelmente, assim também é o ideal amoroso ostensivo desde o início.

É verdade que Hermila subverte o seu corpo, de certa forma, reinventando-o, redefinindo-o, pois acha um modo de usá-lo para fins pecuniários, sem ser necessariamente prostituta, ao contrário de Georgina, por exemplo. A amiga de Hermila procura conciliar o lazer com o trabalho (prostituição); já Hermila, visivelmente ela não se mostra à vontade “na noite no paraíso” com o ganhador da rifa. O corpo tenso dá sinais de constrangimento, o rosto não consegue esconder o arrependimento. A tristeza estampada no rosto da protagonista ao voltar para casa sinaliza que ela passou uma noite “no inferno” e não no paraíso, conforme parecia anunciar a sua aventura. Chegado a esse ponto da análise, não é possível saber se é possível levar adiante a leitura, segundo a qual o corpo de Suely é aquele que se reinventa, ou seja, que sai dos locais estabelecidos por uma sociedade machista e patriarcalista. Pois bem, se ela consegue fazer algo diferente, inovador, é somente para alocar esse corpo em



outras formas de opressão social. Sendo assim, talvez a contrapelo do diretor, o filme evidencia que sem a completa transformação da sociedade, com a total erradicação dos meios de opressão que ela favorece, não será possível encontrar a satisfação pessoal, ainda que o corpo se reinvente. Nesse sentido, o *Road movie* de Hermila/Suely desmascara, quiçá, ao revés de Karim Aïnouz, a ilusão de liberdade, da geração de 1960-1970⁸⁰, que buscava justamente um lugar onde a individualidade pudesse se libertar daquela sociedade opressora, mas mantinha os olhos fechados para as vantagens que essa mesma sociedade do consumo a oferecia.

Considerações finais

A moldura do filme se configura a partir da representação de mudanças, mediante elementos como estrada, ônibus, horizonte largo e céu azul. A vastidão espacial,

⁸⁰ Contracultura equivale a um movimento de questionamento e negação da cultura vigente. Seus defensores procuram quebrar tabus e contrariar normas e padrões culturais que dominam uma determinada sociedade. Em geral, as ações de contracultura surgiram de jovens descontentes com a vida e os padrões estabelecidos por seus pais. O auge desse movimento deu-se nos Estados Unidos, com o movimento hippie, na década de 1960, e convergiu com o ápice da Guerra Fria. Depois, estendeu-se para a década de 1970, na Inglaterra, com o movimento punk.



enquadrada em *planos gerais* e *planos de conjunto*, se contrapõe aos *primeiros* e *primeiríssimos planos* da protagonista, em ângulos que deixam fora de quadro a representação total do seu corpo. O final do filme recupera esses mesmos elementos, excluindo, porém, a promessa de felicidade e de liberdade relacionada aos símbolos da contracultura (super-8, Jovem Guarda, estradas etc.). As ilusões não são mantidas, ainda que a viagem final (para Porto Alegre) seja esperançosa.

O céu de Suely é uma obra cinematográfica que, sendo passível de captar dados da realidade da qual emerge, plasmou, na sua forma, as conquistas e as esperanças de um momento nacional em que houve um grande avanço em relação às categorias raça, classe e gênero. Esses direitos conquistados com muitas lutas, os vemos hoje desmontados pelo governo de direita. De alguma forma, o filme, quiçá à revelia do próprio diretor, expõe os limites daquelas conquistas, na medida em que desmascara o moralismo contraditório de um povoado, onde os representantes do patriarcado usufruem da liberalidade de Hermila, por meio da rifa (que “é um sucesso entre os homens”, como constata a tia Maria), mas, ao mesmo tempo, a condenam publicamente. Sem apoio, Hermila é obrigada a pegar a estrada mais uma vez. A estrada não é uma opção, como o é para a classe da rebeldia

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



privilegiada. O filme, dá mostras de que o chão social moralista e patriarcal está muito vivo, e pode interceptar os projetos de emancipação que a muito custo temos desenvolvido.

Segundo Sérgio Costa e Guilherme Leite Gonçalves⁸¹, o projeto político de extrema direita de Jair Bolsonaro vem justamente apoiado na desqualificação das medidas de promoção de igualdade racial e de gênero.—A guinada de Bolsonaro contra os setores mais oprimidos da sociedade foi evidenciada desde o início. A campanha contra a legislação que garantia aos trabalhadores domésticos direitos iguais aos demais trabalhadores, e o rebaixamento do salário-mínimo indicam o desinteresse pelos pobres e excluídos socialmente. Conjugado a isso, outras medidas que ostentam essa preferência é o fato de favorecer a expansão do agronegócio, a troco de invasões de terras indígenas. É pertinente mencionar também o descaso pela cultura, em que o desmonte da cinemateca e a falta de políticas públicas para o audiovisual constituem-se exemplos de falta de compromisso sociocultural.

⁸¹ COSTA, Sérgio; GONÇALVES, Guilherme Leite. *Um Porto no Capitalismo Global*, Boitempo, São Paulo, 2020, p. 109.



A campanha de Bolsonaro conseguiu arregimentar adeptos até mesmo os jovens na periferia, pois, a explosão de meninas que se declaravam feministas, motivou rapazes a aderir à proposta patriarcalista e machista do candidato, como resposta à perda de protagonismo social e sensação de desestabilização da masculinidade hegemônica.

O filme *O Céu de Suely*, como toda obra séria que pretende manter um elevado coeficiente de realismo na sua fatura, conseguiu apreender jogos sociais que só se tornariam mais evidentes anos adiante.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte- MG, Letramentos, 2018.

AUERBACH, Erich. **Mimeses**. A representação da realidade na literatura ocidental. (Trad. George Sperber). São Paulo, Perspectiva, 1971

AUMONT, J. **Que reste-t-il du cinéma?** Paris, Vrin, 2012.

BALESTRIN, Patrícia Abel. **O corpo rifado**. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Educação, na Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2011.

BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.



BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema, uma introdução**. São Paulo, Editora Unicamp, Editora Edusp, 2013.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. *In: O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Duas Cidades/ Ouro sobre azul, São Paulo, 2004.

COSTA, Iná Camargo. Brecht no cativeiro das forças produtivas do cinema. *In: Nenhuma lágrima*, São Paulo, Expressão Popular/ Nankin Editorial, 2012, p.137-152.

COSTA, Sérgio; GONÇALVES, Guilherme Leite. **Um Porto no Capitalismo Global**, Boitempo, São Paulo, 2020, p. 109.

COUTINHO, Angélica; LIRA GOMES, Breno; BARBOSA, Carla. **A luz (imagem) de Walter Carvalho**, 4ª edição, Outubro de 2014, ISBN 978-85-66110-12-8.

DIDI-HUBERMAN, G. "Casca". *In: Serrote*, nº 13, março de 2013.

DURST, Rogério. **Madame Satã: com o diabo no corpo**, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EAGLETON, Terry. **Marx estava certo**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2002.



FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008 [1967].

FURTADO, B. e DUBOIS, Ph. (orgs.). **Pós-cinema, pós-fotografia. O devir das imagens da arte**. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2016 (no prelo).

JAMESON, F. **The Geopolitical Aesthetic**: Cinema and Space in the World System. Bloomington e Indianópolis: Indiana University Press 1992.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. São Paulo, Martins Fontes, 2003.(1,ª ed. 1923)

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Boitempo Editorial [2ª edição revista], São Paulo, 2010.

MULVEY, L. **Death 24x a Second**. Londres: Reaktion Books, 2006.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da Retomada**, São Paulo, Editora 34, 2002.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**, Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2009.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



201

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. O céu de Suely. **Contracampo**, n. 82. Crítica. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/82/festoceudesuely.htm>>. Acesso em 10 maio.2021.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: Um balanço crítico da retomada**. Estação Liberdade, São Paulo, 2003.

PACHECO, Ana Paula. **Iracema uma transa amazônica: Road movie de um país interrompido**.in: Revista eletrônica Peixe Elétrico, 2017. Disponível em <PeixeEletrico5 arquivo definitivo.pdf>, Acesso em 27 fev.2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. Má consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo. *In: Crítica marxista*: Disponível em:<Má-consciência, crueldade e ´narcisismo às avessas´ no cinema brasileiro contemporâneo (brapci.inf.br)>. Acesso em 20 abr.2021.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo, Companhia das Letras, 1ª Ed. 2019.

SANTOS LIMA, Paulo. Corpo valioso. O céu de Suely, de Karim Aïnouz. **Cinética**, Edição especial cinema brasileiro, 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/suelycartaz.htm>>. Acesso em 10 maio.2021

SHOHAT, E. e STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

SOMMER, D. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



SCHWARZ, Roberto. "O cinema e Os fuzis". In: **O pai de família e outros estudos**, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, páginas 29-36.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify 2004.

VIEIRA JR, Ery. **Paisagens sonoras e realismo sensório no cinema mundial contemporâneo**, IN: Revista Contemporânea Comunicação e Cultura, V. !!, Set-dez 2013-p.489-503.

WILLIAMS, Raimond. "Base e superestrutura na teoria cultural marxista" .IN: **Revista USP**, São Paulo,nº 65, p.210-224, março/maio 2005.

WILLIAMS, Raimond. **A cultura é de todos**.1958.

XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 100, p. 171-192, nov. 2014..

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução moral negociada" **Novos Estudos CEBRAP**, n. 57, p. 81-90, jul. 2000.

XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. **Sinopse, Revista de Cinema**, nº 10, ano VI, dezembro de 2004.

XAVIER, Ismail. **Encontros**. Org. Adilson Mendes. Beco do Azouge, Rio de Janeiro, 2009.

XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith**. O nascimento de um cinema. São Paulo: Brasiliense 1984.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



203

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no Tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

TEDLA, Eleni. **Sankofa, african thought and education**. New York: Peter Lang, 1995.

TUTU, Desmond. **Deus não é cristão e outras provocações**. Rio de Janeiro: Tomas Nelson Brasil, 2012.



CAPÍTULO 6

A CONSTRUÇÃO DO TERMO MULATA E A PUBLICIZAÇÃO DA MULHER NEGRA COMO OBJETO SEXUAL

| | |
|---------------------------------|----|
| Iara Fernanda da Silva Custódio | 82 |
| Diego Augusto Souza Cabalheiro | 83 |

Introdução

Djamila Ribeiro, em seu livro “Quem tem medo do feminismo negro?” resalta a importância de olhar a história por outros ângulos, “devemos pensar uma reconfiguração do mundo a partir de outros olhares, questionar o que foi criado a partir de uma linguagem eurocêntrica” (RIBEIRO, 2018, p.22). A construção identitária da mulher negra no Brasil foi realizada exatamente a partir da linguagem eurocêntrica, uma vez que seu **corpo** (OYEWUMI, 1997; FANON, 2008) foi arrancada da sua terra mãe África, sua identidade apagada e seus corpos foram

⁸² Especialista em Ensino de Sociologia, Licenciada em História e Pesquisadora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: iaracustodiofer@gmail.com

⁸³ Mestre em Administração pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Bacharel em Relações Internacionais (UNIDERP). Educador Popular no Instituto Araxá de Inovação Social. E-mail: diegocabalheiro@outlook.com



subvalorizados a serviço da branquitude capitalista colonialista. Alcoff pontua que “o colonialismo cria e retifica identidades como meio de administrar povos e estabelecer hierarquias entre eles” (2016, p.137). No solo de um novo país, que possui dominação patriarcal e eurocêntrica, a escravização dos corpos negros vindos da África, definiu sua condição financeira, sendo o meio essencial de manter e expandir uma sociedade agrária e escravocrata (RIBEIRO, 2019).

Como destacou o pesquisador Gilberto Freyre em sua obra seminal “Casa grande e senzala” de 1933, o português precisava povoar as regiões tão disputadas pelos europeus e, considerando que poucas mulheres brancas vinham para o Brasil, os europeus usurparam violentamente dos corpos das mulheres pretas e indígenas - que por sua vez eram a maioria da população - dando assim origem a um povo mestiço, oriundo dos estupros contra essas mulheres, a fim de firmar a posse colonizadora (FREYRE, 1933). Assim começa a se desenvolver o mito da democracia racial brasileira (ALBUQUERQUE; FILHO, 2006).

A democracia racial, que se refere-se a um suposto cenário de plena igualdade entre os cidadãos negros e brancos, homens e mulheres, foi duramente criticada por



Abdias do Nascimento em 1978, em sua obra traduzida no Brasil como “O genocídio do negro no Brasil”.

A miscigenação é a prova da “democracia racial” brasileira não está com nada. Na verdade, o grande contingente de brasileiros mestiços resultou de estupro, de violência, de manipulação sexual da escrava. Por isso existem os preconceitos e mitos relativos à mulher negra: de que ela é “mulher fácil”, de que é “boa de cama” (mito da mulata) etc. e tal. (GONZALEZ, 2020, p. 202).

O termo “mulata”⁸⁴, por sua vez, teve origem na necessidade de classificar uma nova categoria de mulheres negras nascidas em solo brasileiro, além de ser a representação simbólica sexual e cultural nacional. A mulher negra, que por tantos anos serviu a família branca, tomando conta da casa da mulher branca, amamentando a criança branca, sendo estuprada pelo senhor branco, após a abolição da escravatura se viu ainda escravizada pela estigmatização que sofrerá por séculos, e assim se deu a construção identitária da mulher negra no Brasil. A personagem mulata se concretizou como símbolo da cultura brasileira, fortalecendo as relações capitalistas do país e se tornando a mulata tipo exportação (GONZALEZ, 2020).

⁸⁴ Acredita-se que o termo “mulata” deriva de mula, cruzamento entre a égua e o jumento, e que vem a ser usada para designar a mestiça filha de pais negros e brancos (Cunha; Paiva, 2017).



Segundo Gonzalez, essa mesma lógica simbólica determina a inclusão da mulata na categoria de objeto sexual (GONZALEZ, 2020). Em seguida, as publicações em mídia escrita e televisiva tiveram papel de oficializar a mulata e a hipersexualização da mulher negra brasileira. O objeto histórico de análise do presente artigo é a promoção midiática de uma identidade sexual da mulata, através de sua imagem e de textos escritos em revistas, sendo que esses se dão em dois âmbitos: 1) internacionalmente, por meio do incentivo ao turismo sexual no Brasil (o carnaval como grande evento fomentador) e das turnês do Show de Mulatas do Sargentelli; 2) nacionalmente, por meio da mídia impressa (Revista Manchete) e televisiva.

A mulher negra tem sua história permeada de mandos e desmandos. Funções múltiplas. Responsabilidades e responsabilizações (injustas por várias vezes). A história dessas mulheres nunca rompeu com a lógica de subalternidade que lhe foi imposta - inclusive pela mulher branca. A situação da mulher preta hoje necessita de espaços que discutam suas particularidades, de um movimento feminista que leve essa questão em consideração essa carga histórica (RIBEIRO, 2019).

O objetivo do artigo é delinear a construção histórica do termo “mulata” buscando trazer seu significado a partir de um



olhar afrocentrado, considerando que a “valorização e o resgate de saberes produzidos pelas mulheres negras e indígenas representa, por si só, uma prática política de descolonização do saber” (GONZALEZ, 1984, p.238).

2. A semântica da palavra mulata

A formulação do termo mulata teve início na colonização brasileira manifestando a influência da época para a construção histórica do seu significado. Existe um peso histórico e social carregado pela palavra “mulata”, que tem origem da palavra mula, que é o cruzamento da égua e do jumento com a finalidade de representar nela a mulher exótica e ferosa.

Assim, não é coincidência que Ilma Fátima de Jesus e O. Oluwafemi Ogunbiyi nos contem que historicamente “o ato sexual entre o homem branco e a mulher negra não é encarado como sexo normal; essa é a razão da palavra ‘trepas’ (copular, transar), que significa o coito como um animal. Supomos que o termo ‘mulata’ tem sua origem na grotesca visão do sistema dominante na sociedade. Além disso, sabemos que a palavra “mulata” vem de mula-animal híbrido, produto do acasalamento de um jumento (macho ou fêmea) e uma cavalo ou égua.(GONZALEZ, 2020, p.165).

A mulata surge com intuito de ser denominada a identidade da mulher negra considerada a mescla das populações presentes na colonização do Brasil. A mulata era



a mistura do branco europeu com o preto africano, possuía algumas características branca que a diferenciava das mulheres pretas vindas de África, mas sua posição social era enriquecida com preconceitos e sexualização. Essa figura mística se tornou símbolo do imaginário cultural brasileiro com peso histórico e político que alimenta a falsa ideia de democracia racial no país.

A categoria mulata, em diversos espaços, remete ao branqueamento, representando a negação da mulher negra e a passividade do gênero feminino. Os padrões de beleza transmitidos pela mídia brasileira constrói uma imagem de feminilidade relacionada às etnias brancas, impondo aos negros traços que remetem ao branco europeu, a mulata pode se encaixar esse perfil, já que esta apresenta características negras mescladas com o mito de democracia racial, onde aplica que somos construídos a partir da junção das três raças: branco, negro e índio. Através dessa figura mística, fica implícito não só a intenção de trazer uma espécie de branqueamento a esta personagem, mas também o sustento de características de positividade e um forte apelo sexualizado que submete à mulher negra, uma representação daquilo que deveria ter permanecido no passado, contudo traz ainda como marca, roupagens novas, mas com o mesmo significado (CUNHA; PAIVA, 2017, p. 4).

A palavra Mulata vem sendo composta desde a colonização brasileira apesar de ser reformulada com o passar dos anos continua estigmatizada pelo passado colonizador que a reduz a negra a sexualização e servilismo. Gilberto Freyre em sua obra “Casa grande e senzala” de 1933, afirma o ditado



popular do período colonial ‘Branca para casar, mulata para fornicar e a negra para trabalhar’ (FREYRE, 1933). Assim, mesmo com o passar dos anos, ainda se perdura a forma que a mulher negra é vista na sociedade brasileira: como um corpo que trabalha e é super explorado economicamente.

A repercussão da alegação de que a “mulata” representava não só a cultura, mas também a falsa construção de um país mestiço e racialmente democrático, foi aniquilada com as políticas de branqueamento da população brasileira, que por sua vez não tiveram sucesso e usaram da mulata como mecanismo para a manutenção da subalternidade e sexualidade da mulher negra.

O discurso de que o mulato é a expressão da brasilidade que se transmite ao elogiar a mestiçagem se desfaz, pois a autorização para uniões extra raciais tinham como objetivo o “melhoramento” da raça. A partir de estudos teóricos com outra perspectiva – como em *O genocídio do negro brasileiro* (1978), de Abdias do Nascimento – sustenta-se que o mito da democracia racial promove a perpetuação da hegemonia ideológica branca no poder e impossibilita ao negro a liberação de sua condição de sub-cidadão. Para Nascimento (1978), as construções de negro e mulato vão além da cor da pele: o embranquecimento racial no Brasil é etnológico e político e, por isso, demanda posições de dominação na



sociedade capitalista. (SILVA, 2018, p. 78).

A mulata em origem etimológica representa, portanto, a depreciação da mulher negra e de suas especificidades, o apagamento identitário, a subvalorização e hipersexualização do seu corpo a serviço de uma sociedade racista. Representa o machismo patriarcal e excludente que está relacionado diretamente com o sistema capitalista, a fim de manter a mulher negra como seu objeto de exportação cultural/sexual.

Ela ressurge com força no período pós abolição para substituir a palavra “mucama” com intuito de afirmar o mito da democracia racial, que deslegitima as populações não brancas, principalmente as mulheres negras, que sente isso como uma violência simbólica. Gonzalez (2020) nos dá uma ideia de como o Aurélio define a palavra “Mucama” (do quimbundo mu’kama) como “amásia escrava”, sendo essa costumeiramente “a 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” (p.81).

O processo de coisificação da mulher negra não termina com a abolição, ela foi apenas um dos processos sistemáticos de desenvolvimento e aperfeiçoamento de destruição da imagem da mulher negra a serviço da branquitude elitista e



capitalista. É evidente que o papel da mulher negra para a branquitude brasileira, desde o início, foi de cunho exploratório sexual e, com o passar do tempo, ela foi se tornando também econômica, política e cultural. O Brasil começou a pregar a igualdade racial e dessa forma surge a necessidade de transformar a mulher negra no símbolo cultural do país, que tem como lema a democracia racial.

Sendo assim, é inevitável ter que desvincular da mulher negra a imagem da “mucama”, que por sua vez, não poderia mais existir, pois invalida o mito da democracia racial brasileira. Por essa razão cria-se uma nova categoria de coisificação da mulher negra: a “mulata”. Mantém-se a sexualização, subalternidade e a objetificação do corpo da mulher negra.

O termo “mulata” e “doméstica” são atribuições para o mesmo sujeito a partir da situação em que é vista (herança da mucama). A coisificação da mulher negra teve seu alicerce na função da “mucama” que vivia dentro da casa do senhor colonial para exercer os afazeres domésticos, (acompanhar as senhoras, cuidar das crianças), além disso as mucamas eram obrigadas a manter relações sexuais com o patrão, eram alugadas como amantes para outros senhores e se prostituíam para ajudar na renda senhorial. A mucama por muitas vezes também se tornava a mãe de leite que amamentava e



cuidava dos filhos do patrão. Segundo Freyre, “outras terão permanecido escravas, ao mesmo tempo que amantes dos senhores brancos: preferidas como mucamas e cozinheiras” (FREYRE, 1933 p. 202).

Houve um período em que a sífilis dominou o país e as mulheres negras foram as maiores vítimas da doença que se disseminava com muita facilidade. A sifilização (como foi denominada na época) era transmitida de várias maneiras - não só pelo ato sexual de forma consentida, mas também através de estupros. O ato de amamentar, no caso das amas de leite, também era uma forma de se contaminar com a sífilis. É possível deduzir que muitas negras, amas-de-leite, tenham sido contaminadas pelo menino de peito, alastrando-se também por esse meio, da casa-grande à senzala. “Foram os senhores das casas grandes que contaminaram de lues as negras das senzalas. Negras tantas vezes entregues virgens, ainda molecas de doze e treze anos, a rapazes brancos já podres da sífilis das cidades” (FREYRE, 1933, p. 208).

O termo “mulata” possui, portanto, significado pejorativo em sua essência. Entretanto, o termo se hibridiza durante o rito do carnaval com uma força simbólica exorbitante da mulher negra, a colocando como símbolo da cultura brasileira (PARKER, 1991; GILLIAM; GILLIAM, 1995). O endeusamento da



mulata no período carnavalesco alimenta a carga simbólica sexual que a palavra carrega, transformando a mulher negra na mulata aclamada no mês de fevereiro e depois do carnaval seu cotidiano é em papéis da margem pré estabelecidos socialmente.

2.1. As relações capitalistas e a mulher negra como moeda de troca

A mulher negra sem dúvida foi um dos principais e mais antigos instrumentos a serviço do sistema econômico capitalista, sendo utilizada como escrava, mãe, amante, prostituta e sobretudo como símbolo cultural e sexual no papel da mulata. Isso a fez continuamente estar alocada em papéis sub valorizados na sociedade e no mercado de trabalho capitalista.

O intuito foi relacionar a mulher negra ao erotismo, deslegitimando cada vez mais o seu controle sobre o próprio corpo e mesmo depois da abolição (PARKER, 1991) e da falsa construção de igualdade racial a sua imagem virou símbolo nacional cultural do país, representando a alegria e felicidade do brasileiro festivo em tempos de carnaval aparecendo nua, saltitante, cheia de curvas e sensualidade. Justamente essa



imagem é que foi reproduzida pela mídia, ganhando o imaginário do mundo e propagando os “Shows de Mulatas”.

Estimulada pela mídia, a Mulata ganhou espaço e a sua profissionalização fomenta um dos momentos auge do capitalismo contemporâneo: a utilização da mulher negra como objeto, beneficiando empresários do ramo do turismo e os grandes produtores dos espetáculos que a utilizavam como moeda de troca em conexões exteriores através dos shows das Mulatas como as do Sargentelli que ocorriam Brasil afora (apesar desses não serem os únicos a terem lucrado com a imagem da mulata e a sua profissionalização).

Sargentelli era um dos fundadores dos shows das Mulatas, passou a ser o grande empresário responsável pela expansão do espetáculo da mulata no mundo. Osvaldo Sargentelli vivia da exploração do corpo da mulher negra no papel da mulata. Para ele, a mulher negra era como uma moeda de troca com os estrangeiros.

“Oswaldo Sargentelli. Sambista, radialista, apresentador de televisão, empresário e “mulatólogo” (outra de suas invenções), ele era apaixonado pelo país e ajudou a difundir o samba e a cultura brasileira em “shows de mulatas” que organizava aqui e no exterior, num tempo em que o termo soava como elogio e não era alvo de acusações de racismo implícito” (LIMA; LESSA, 2017,



p. 01).

A ascensão da Mulata nos espaços como os shows de Mulatas, carnaval, turismo sexual, na mídia e principalmente na televisão, foi tão grande que criaram a profissionalização da Mulata. Essa profissionalização gerou o curso de “Formação de Mulatas”⁸⁵, funcionando como preparatórios para poder exercer o personagem mulata, como o do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), que tinha vínculo direto com empresários do ramo dos shows das Mulatas. No final do curso as melhores Mulatas eram selecionadas para serem integrantes dos grandes shows.

A mulata bonita, de corpo violão, boa sambista, de bundinha arrebitada, sensual, sedutora é produzida segundo um determinado modelo. O segredo da operação consiste em apresentar o resultado desse meticuloso processo de seleção e produção – que é a mulata profissional – em exemplar, típico, representativo. Dessa forma, o show de mulata é como que uma prova de que a mulata brasileira é tudo o que dela se diz e imagina: encontram-se aí, no palco, para quem quiser ver, as mulatas brasileiras autênticas.

Mas esse imaginário não produz apenas uma representação estética da mulata brasileira, ele

⁸⁵ Nesse processo também se destacam os Cursos de “Formação de Mulatas”, ministrado pelo SENAC do Rio de Janeiro, organizados em parceria com os empresários de shows de mulatas que se definiam como mulatólogos - expert em mulatas, no final da década de 1980 e início da década de 1990 (SANTOS, 2017, p. 39).



também implica, talvez principalmente, uma representação moral e sexual da mulata (GIACOMINI, 2006, p. 90).

Havia várias exigências para participar dos cursos, existindo inclusive uma banca examinadora logo no início para avaliar os quesitos físicos das candidatas, tais como: fenótipos, características brancas, tom de pele menos retinto, formas do corpo e performances. Após análise das concorrentes, os jurados anunciavam as que fossem mulatas autênticas para participar do curso.

As relações entre os diferentes atributos, inatos e adquiridos, fornecem uma amostra da extraordinária ambigüidade em que estão lançadas essas moças que, se por um lado se vêem como mulatas, por outro lado vivem na dúvida se estarão aptas a serem reconhecidas pelos empresários como verdadeiras mulatas. Com efeito, o que se passa de essencial durante a realização do Curso é um processo de seleção, no âmbito do qual se vai atestar quais dentre as candidatas estão em condições de representar aquela que seria a mulata típica, a mulata autêntica. E, certamente, o tipo que alimenta o imaginário da clientela desse tipo de espetáculo está bastante distante do tipo comum das mulatas brasileiras. Em outros termos: o Curso de Formação, longe de configurar um verdadeiro processo de aprendizagem, constitui-se, antes de mais nada, em processo de seleção (GIACOMINI, 2006, p. 89).

Outro ramo que lucrou com a exploração do corpo da mulher negra e a profissionalização da mulata foi o empresariado do **turismo**, que vendia para os turistas as belas paisagens naturais brasileiras aliada a boa companhia da mulher exótica da terra, cheia de curvas fartas, presente no imaginário cultural pelo seu exorbitante apetite sexual que



salientam a curiosidade e sexualidade dos visitantes.

A motivação destes turistas é em geral o turismo sexual, pois os registros de brasilidade à fusão entre mulher e natureza, reforçam o simbolismo espetacularizado da figura da mulata, transformando-a assim, em objeto de comercialização no mercado nacional. Percebemos aí, que as constatações que ficaram marcadas no imaginário popular, reforçam o caráter de que a mulata é um “patrimônio cultural” passível de enaltecimento. De acordo com Caetano (apud GOMES, 2010, p. 53) “o marketing turístico institucional da EMBRATUR utilizou seguidamente imagens de mulheres seminuas. As mulheres tornaram-se atrativos turísticos” (CUNHA; PAIVA, 2017, p. 4).

A criação do Departamento de Imagem e Propaganda no Estado Novo⁸⁶ (1930-1945) foi um dos responsáveis pela consolidação dessa imagem da Mulata, uma vez que esse contava com um setor exclusivo de turismo, o qual se encarregava de disseminar o Brasil no exterior com o objetivo de atrair turistas. (SANTOS, 2017, p.35).

O meio midiático foi um dos maiores beneficiários quando se trata da mulata pois, além de lucrar produzindo e vendendo a imagem da negra em suas séries e novelas no costumeiro lugar subalterno, sempre buscando ressaltar a

⁸⁶ "O DIP era um órgão existente durante a ditadura do Estado Novo e se chamava Departamento de Imprensa e Propaganda. Surgiu em 1939, sendo criado por meio do Decreto-Lei n.º 1.915, emitido no dia 27 de dezembro de 1939."Veja mais sobre "Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)" em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/o-dip-estado-novo.htm>



sexualidade e inferioridade histórica da mulher de cor, também lucrava quando a reproduzia em épocas carnavalescas na imagem da Globeleza ⁸⁷- explorando o imaginário erotizado através da personagem mulata.

3. A mídia dos anos (1980)

Assim como a Revista Manchete, a televisão foi um dos meios de comunicação que atingiu as pessoas de forma unânime ajudando a moldar pensamentos, atitudes e preconceitos na sociedade, tornando agente reprodutor de visibilidade e divulgação dos sujeitos. Quando o assunto é retratar a mulher negra a mídia faz questão de reproduzir a imagem racista e preconceituosa carregada da herança histórica, colonial até os dias atuais, uma imagem estereotipada que não a inclui e sim exclui:

Ao longo da história, a mídia tem exercido um grande papel ao representar e construir realidades e identidades, no que diz respeito à mulher negra, essa construção teve grande influência na consolidação da imagem dessa mulher e tem sido mais uma arma de manutenção de estereótipos herdados historicamente desde o período escravagista, com os anúncios de jornais que vendiam mulheres escravas como peças, alugavam como amas de leite, como prostitutas, e, ainda hoje em pleno século XXI, as mulheres negras sofrem profundas discriminações nas telenovelas, a elas são destinados apenas papéis

⁸⁷ **Globeleza** é a musa da rede globo escolhida para representar o carnaval de cada ano. É também o nome dado à mulata que samba nas vinhetas da emissora Globo.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



220

sempre subalternos, grandes comerciais sexualizados e objetificados ou programas de entretenimento onde a todos esses estereótipos parecem se fundir num só (SANTOS, 2017, p. 14).

A mídia brasileira perpassa e amplia os discursos racistas que limitam a mulher negra a espaços desvalorizados, reforçando os aspectos depreciativos que condicionam seu corpo apenas ao ato sexual - exaltando sua sexualidade.

Foi nos anos 1980, que a Mulata ganhou seu ápice na mídia. Ela passou a fazer propagandas de cerveja, apareceu em revistas, televisão, no samba quente do carnaval e principalmente nos grandes shows de mulatas. Essas propagandas que utilizam da mulher negra como objeto sexual símbolo da cultura brasileira já existiam, mas os anos 1980 foi como agente impulsionador da expansão e consolidação da imagem da mulata.

Feijó e Calazans (2002, s./p.) acrescentam que a EMBRATUR “teria sido um dos responsáveis pela consolidação do Brasil como rota do Turismo Sexual, já na década de 80. Através da sua política de propaganda, associando a imagem da mulher nativa às paisagens naturais” Consolidando assim a ideia de que o Brasil seria um lugar onde a mulher era um atrativo turístico, remetendo-a a um produto (CUNHA;PAIVA, 2017, p. 04).

A Mulata sexual e cultural aliada as belas paisagens brasileiras fez da mulher negra a “Mulata tipo exportação”, produto do capitalismo, aquela que está a disposição dos



gringos com alegria e beleza estonteante, seja no Brasil através do turismo sexual ou no exterior através dos shows das mulatas.

Imagem nº 1: As mulatas do Sargentelli



Fonte: Indalécio Wanderley. Sargentelli - Um oba oba contra a dívida externa. Revista Manchete. Fonte: site da Biblioteca Nacional. Ano 1985\Edição 1757

Na imagem da Revista Manchete⁸⁸Sargentelli exhibe as mulheres negras como objetos sexuais que estão à disposição dos turistas. O título “Oba Oba contra dívida externa”, caracteriza o intuito de expansão da mulher negra no papel da Mulata sexual que representava a cultura do país. Essa expansão da Mulata simbolizava para Sargentelli o pagamento da suposta dívida que o país tinha com seus

⁸⁸ Foto de: Indalécio Wanderley. Sargentelli -Um oba oba contra a dívida externa. Revista Manchete. Fonte: site da Biblioteca Nacional. Ano 1985\Edição 1757



colonizadores.

Durante os anos 1980 se expandiu ainda mais a imagem da Mulata não só no Brasil, mas no mundo. Ele abriu alas para uma série de espetáculos protagonizados por ela nos palcos de teatro, nas ruas, no carnaval, no exterior com os shows, nas novelas e programas de TV. O problema era a forma que ela era passada, geralmente de forma enraizada no papel que usa seu corpo como objeto de prazer:

Observando o show da mulata Sargentelli, apresentações que iniciaram nos anos 80 e que tinha por objetivo levar a imagem do país mundo afora, personificado no ideário da mulher erotizada e altamente sexualizada, notamos como o estereótipo dessa mulher se faziam presentes e eram extremamente reforçados nas mídias e no contexto social da época. E que “culturalmente” ainda se mantém vivo, enraizados nas entranhas sociais e marcados como um sistema de expansão e perpetuação de algo que no fundo tende a reduzir o caráter da mulher negra, transformando-a mais uma vez em mera mercadoria e objeto de desejo, onde somente seus atributos físicos são enaltecidos, remontando-se assim, ao ciclo interminável de coisificação ao corpo da mulher negra (CUNHA; PAIVA, 2017 p. 05).

Devido ao sucesso das Mulatas nos anos 1980, foi possível a ampliação e manutenção da sua imagem sexual na mídia e, nos anos 1990, ela ganha vida na vinheta da Rede Globo na figura da Globeleza - que é o ápice da mulher negra e nua sambando na televisão dando manutenção a mídia



que a limitava, perpetuando assim sua sexualização.

Em 1991, idealizada pelo designer alemão Hans Donner, nasce a primeira Globeleza, estrelada por Valéria Valenssa para ser o símbolo da vinheta da transmissão de carnaval da Rede Globo, seu reinado durou por 13 anos nas telinhas. A Globeleza consagra um espaço para a mulher negra na mídia, e personagem por ela representado, deixa claro o que é a mulher negra aceita, a boa mulata sexualizada, não muito diferente do que se fazia no período colonial escravocrata, (SANTOS, 2017, p. 48, 49).

Causa um sentimento de desconforto quando se percebe que só há espaço para mulher negra na mídia em época de carnaval, ou em papéis subalternos que a caracteriza no perfil histórico brasileiro de desigualdade. Nota-se certa naturalização da forma objetificada que a mulher negra é exposta na mídia, que por diversas vezes passa despercebida - sem uma reflexão crítica de tal exposição.

4. A urgência do feminismo negro

Ao longo dos anos o movimento feminista cresceu e ganhou mais adeptas nas suas lutas. O problema é que as pautas requeridas pelos movimentos feministas abrangiam apenas mulheres brancas de boas condições, essas não representavam as mulheres negras a partir do seu contexto social da época pois essas eram oprimidas de uma forma diferente e lutavam pra ser gente tornando o discurso feminista excludente e não levando em conta as especificidades das

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



mulheres de cor.

Desde 1970, militantes negras estadunidenses como Beverly Fisher denunciavam a invisibilidade das mulheres negras dentro da pauta de reivindicação do movimento. No Brasil, o feminismo negro começou a ganhar força no fim da mesma década e no começo da seguinte, lutando para que as mulheres negras fossem sujeitos políticos (RIBEIRO, 2018, p.45).

Existem ainda, por parte de muitas feministas brancas, uma resistência muito grande em perceber que, apesar do gênero nos unir, há outras especificidades que nos separam e afastam. “Enquanto feministas brancas tratarem a questão racial como disputa, em vez de reconhecerem seus privilégios, o movimento não vai avançar, só reproduzir as velhas lógicas de opressão”. (RIBEIRO, 2018, p. 56).

Pensar na mulher negra partindo da perspectiva histórica e social levando em conta o racismo patriarcal, lutando para romper o legado histórico deixado pela escravidão nunca foi uma pauta presente dentro do feminismo universal. Quando se fala de feminismo e de mulheres é recomendado entender de qual mulheres estamos falando levando em conta suas especificidades e contexto de vida.

Combater o patriarcado é o principal objetivo do feminismo. Entretanto, para Djamila Ribeiro, quando se trata dos interesses de grupos marginalizados historicamente, como mulheres negras e indígenas, não se tem um projeto

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



vislumbrado:

Lélia Gonzalez também refletiu sobre a ausência de mulheres negras e indígenas no feminismo hegemônico e criticou essa insistência das intelectuais e ativistas em somente reproduzirem um feminismo europeu sem dar a devida importância à realidade dessas mulheres em países colonizados. A feminista negra reconhecia a importância do feminismo como teoria e prática no combate às desigualdades, no enfrentamento ao capitalismo patriarcal e na busca de novas formas de ser mulher (RIBEIRO, 2019, p.24).

Existem várias formas de ser mulher e a falha do feminismo universal é não levar em conta essas intersecções, como orientação sexual, raça e identidade de gênero, abalando assim as múltiplas representações do feminismo e não lutando por essas classes que tiveram sua humanidade negada. Partindo dessa ideia se faz necessário existir e vivenciar as mulheres esquecidas pelo feminismo hegemônico. É desse pressuposto que surge o feminismo negro, fazendo valer a voz e a existência política da mulher negra na sociedade.

Esse novo olhar feminista e anti-racista, ao integrar em si tanto as tradições de luta do movimento negro como a tradição de luta do movimento de mulheres, afirma essa nova identidade política decorrente da condição específica do ser mulher negra. O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimento negro e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das



mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro (CARNEIRO, 2003, p.02).

A luta negra feminista leva em conta a subjetividade dessas mulheres. Ela sabe, entende e vive o legado deixado pela escravidão que perpetua até os dias atuais causando o racismo e as diferenças sociais que afetam a negra diretamente na sociedade, a excluindo contribuindo assim para manutenção de poder que privilegia certos grupos em detrimento de outros.

A partir desse ponto de vista , é possível afirmar que um feminismo negro, construído num contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas - como são as sociedades latino-americanas - tem como principal eixo articular o racismo e seus impactos sobre as relações de gênero, uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades (CARNEIRO, 2003, p. 50-51).

O feminismo negro vem com intuito de lutar para abrir os espaços para as mulheres negras, vem lutar contra as diferenças raciais históricas que a exclui. O objetivo é erradicar a violência contra a mulher, combater a discriminação racial, lutar melhor no mercado de trabalho, acesso à saúde, alimentação e



educação de qualidade, direitos básicos que a população negra tem dificuldade de acessar.

Enegrecer o movimento feminista brasileiro tem significado, concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas, na caracterização da questão da violência contra a mulher pela introdução do conceito de violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofridas por metade da população feminina do país que não é branca; introduzir a discussão sobre as doenças étnicas/raciais ou as doenças com maior incidência sobre a população negra como questões fundamentais na formulação de políticas públicas na área de saúde; instituir a crítica aos mecanismos de seleção no mercado de trabalho como a “boa aparência”, que mantém as desigualdades e os privilégios entre as mulheres brancas e negras (CARNEIRO, 2003, p. 53).

Mulheres negras, brancas, indígenas, foram violentadas de alguma forma, mesmo que de maneiras diferentes. Pautar o feminismo negro é pautar que o movimento feminista precisa entender a quase perpetuação da subalternidade da mulher negra na sociedade brasileira ainda hoje. A mulher negra nesse país já foi culpada por espalhar sífilis no Brasil Colônia e Império. Durante a escravidão, a mulher preta foi submetida a mãe de leite e amante



quase que compulsória do homem branco. Depois de liberta, ela continuou a ser violentada, não ter o seu corpo respeitado e ganhou "protagonismo" quando voltou a ter seu corpo sexualizado.

Hoje, essa mesma "mulher de cor" é a culpada por mazelas sociais. É a mulher que precisa deixar sua casa para cuidar da casa da elite branca e, por um momento deixar seu filho para levar o cachorro da senhora do apartamento para passear, ter seu filho despachado⁸⁹ do apartamento da senhora branca e terminar o dia com sua criança morta porque estava chorando demais e incomodando a casa branca. A mulher negra tem dificuldade em exercer sua liberdade no Brasil, tendo sua vida limitada pelo racismo estrutural.

Considerações finais

A construção histórica da imagem da negra no Brasil

⁸⁹ Caso da criança Miguel que morreu após cair do quinto andar de um prédio em Pernambuco.
<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/06/02/crianca-de-5-anos-morre-apos-cair-do-9o-andar-de-predio-no-centro-do-recife.ghtml>



afeta sua condição como mulher até os dias de hoje. A sociedade brasileira machista, patriarcal e escravista desumanizou a mulher negra no decorrer da história para solidificar a hegemonia branca que é sustentada pelo racismo e sexismo. Tal fato influencia diretamente o caminho da mulher negra em busca da sua identidade, espaço e principalmente voz, tantas vezes silenciada pelo racismo.

Havia uma necessidade patriarcal de deslegitimar e sexualizar a mulher negra para assegurar os desejos do homem branco, mas também para manter o conforto da mulher branca. Se trata de uma condição de hierarquia para afirmar o poder de superioridade, a fim de legitimar os desejos da elite branca por mais obscuros e desumanos que fossem. Subtrair a condição da mulher negra significava manter o controle sobre aqueles corpos e mentes e essa subtração acontecia de várias maneiras: estupros individuais ou generalizados, castigos corporais e mentais, sadomasoquismo, prostituição, publicitação da sua condição sexual e principalmente a hipersexualização de seus corpos.

O estereótipo da mulata foi construído ao longo da história através da perpetuação do pensamento de servilismo e subjetividade, ganhando certa notoriedade ao representar a brasilidade nacional, tornando-se o símbolo da sexualidade. Outro ponto analisado para essa perspectiva é o mito de que “a mulher negra seria uma predadora sexual”, pois através de uma imagem excessivamente utilizada mundo afora pela perspectiva do ideário da

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



230

sensualidade e erotismo, exploraram seus atributos físicos e fortaleceram a ideia de identidade nacional através da objetificação da mulher negra (CUNHA;PAIVA, 2017, p. 3).

O falso discurso de igualdade racial só serviu para manter a mulher negra associada ao seu corpo e não à sua mente. A expansão da Mulata tipo exportação aumentou com a ajuda da mídia, que também reforçava os estereótipos racistas e não propiciava outro espaço para negra ocupar, a não ser os de cunho sexual. A mídia reforçou mais ainda o contexto histórico sexual da negra criando vinheta com a personagem Globeleza tendo como protagonista a Mulata. O destino da mulher negra foi naturalizado e determinado em cima de estereótipos que a aprisionam no imaginário social, baseado em seu papel subalterno. A Mulata foi criada para substituir a mulher preta no Brasil, uma vez que o mito da democracia racial foi criado no contexto que tinha como objetivo o branqueamento da população brasileira.

A construção do termo Mulata, trazendo seu verdadeiro significado através do contexto histórico, permeando a semântica da palavra. A influência da mídia para expansão e solidificação da imagem sexual da mulher negra no papel da mulata GLOBELEZA e as relações capitalistas que envolvem a imagem da mulata como atrativo cultural turístico do país e

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



sua expansão para o mundo.

A desconstrução da Mulata é de extrema importância, pois ela estreita os espaços que devem ser ocupados pelas mulheres negras. A mídia reproduz as múltiplas realidades e dita os padrões que devem ser aceitos na sociedade, enquanto a mulher negra se vê representada em locais subalternos repletos de estereótipos racistas. Sem sua devida representatividade exposta será impossível romper os discursos colonialistas e continua sendo reproduzida na vida e na arte de forma depreciativa.

É preciso desestruturar a condição que a colonização impôs a mulher negra, a começar pela descolonização das mentes, de forma ir redefinindo realmente como as mulheres negras se assistem, buscando informações históricas sobre suas origens, conhecendo e valorizando a cultura Afro Brasileira de forma a romper uma sociedade que reproduz a classificação racial como forma de manutenção de poder.

Alcoff reflete sobre a necessidade de se pensar em outros saberes. Pensando num contexto brasileiro, o saber das mulheres de terreiro das lalorixás e Babalorixás, das mulheres do movimentos de luta por creches, lideranças comunitárias, irmandades negras, movimentos sociais, outra cosmologia a partir de referências provenientes de religiões de matriz africanas, outras geografias de razão e saberes. Seria preciso, então, desestabilizar e transcender a autorização discursiva branca, masculina cis e heteronormativa e debater como as identidades foram construídas nesses contextos (RIBEIRO, 2019,



p.27).

É necessário conhecer e entender o real significado da palavra Mulata, saber que tal é resultado de uma construção histórica carregada de heranças desumanas impostas às antepassadas negras. Seu significado traz consigo resquícios de escravidão e desigualdade que perpetuam até os dias atuais, fazendo com que a mulher negra tenha que enfrentar inúmeras dificuldades para alcançar seu lugar de fala.

(...) trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado designar negros de pele mais clara, fruto do estupro de escravas pelos senhores de engenho. Tal nomenclatura tem cunho racista, machista e racista, e foi transferido para a personagem Globeleza. A adjetivação "mulata" é uma memória triste dos mais de três séculos de escravidão negra no Brasil (RIBEIRO, 2018, p.99).

Atualmente as mulheres negras sofrem com os resquícios do passado histórico de objetificação de seus corpos e com o racismo ainda tão presente nos brasileiros, que diferem de forma esdrúxula da realidade da mulher negra quando comparada a da mulher branca por exemplo. A perpetuação do pensamento de inferioridade da mulher negra aliado aos discursos racistas consolidaram no Brasil, se difundindo diretamente nos contextos sociais nos quais a negra



tem sua representatividade minimizada à papéis subalternos.

O que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras (CARNEIRO, 2003, p.01).

Há uma necessidade extrema de desconstrução dos papéis impostos às mulheres de cor escura para que possamos viver sem sofrer com os estereótipos e preconceitos do passado que desvalorizam nossas vontades nos limitando a papéis marginalizados na sociedade. Precisamos combater e erradicar de vez da sociedade brasileira a cultura da mulata que só banaliza a mulher negra.

Assim, é urgente que se abandone o termo “mulata” uma vez que percebemos ser essa uma forma de restrição da verdadeira identidade da mulher negra no Brasil. Não queremos a mulher negra marcada e estigmatizada pela escravização que sofreu, por sua compulsoriedade no trabalho doméstico ou sua quase que obrigatoriedade de portadora de uma imagem sexualizada. Mulata é um termo



sexualizado e transmite uma semântica de submissão que constitui na condição atual dessa mulher na sociedade.

É urgente que se combata as narrativas que reforçam e dão maior força ao mito da democracia racial no território brasileiro, buscando horizontes teóricos possíveis, como a construção de identidade “amefricana” que Lelia Gonzalez (2020) destaca como importante para a construção cultural própria, que não nos leve de volta para África, mas que nos ajuda a nos reconectar com África, enquanto categoria negras e negros, e formar uma identidade própria nas américas. Esse é o ponto inicial rumo ao rompimento da linha entre a teoria e a práxis para mudanças sociais nos campos de raça e gênero.

Referências

ALBUQUERQUE, Wlamyra; FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. 320p.

ALCOFF, Linda Martín. Uma epistemologia para a próxima revolução. **Sociedade e estado**, v. 31, p. 129-143, 2016.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: Ashoka Empreendedores Sociais & Takano Cidadania (Orgs.) **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003.

CUNHA, Patrícia; PAIVA, Jessika. Erotização da mulata na



cultura brasileira. (**V Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades 10 anos**). 08 set. 2017. Disponível em https://www.editorarealize.com.br/revistas/enlacando/trabalhos/TRABALHO_EV072_MD1_SA1_ID428_13062017162251.pdf. Acesso em: 17 jul.2019.

FANON, Frantz. Black skin, white masks. In: **Social Theory Rewired**. Routledge, 2016. p. 394-401.

Foto de: Indalécio Wanderley. Sargentelli -Um oba oba contra a dívida externa. **Revista Manchete**. Fonte: site da Biblioteca Nacional. Ano 1985\Edição 1757.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**, 1933. Fundação Gilberto Freyre. Recife-Pernambuco-Brasil. 48 º edição, 2003, Global Editora.

G1PE. Criança de 5 anos morre após cair do 9º andar de prédio no Centro do Recife. **G1.globo** 02/06/2020 Recife-PE. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/06/02/crianca-de-5-anos-morre-apos-cair-do-9o-andar-de-predio-no-centro-do-recife.ghtml> > Acesso em: 17 jul.2020.

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. **Rev. Estud. Fem.**, Abr 2006, vol.14, no.1, p.85-101. ISSN 0104-026X Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/xQqb6WvFn3DYPX8RqyR33bR/> Acesso: 20 jun.2019.

GILLIAM, Angela; Onik'a. Odyssey: Negotiating the subjectivity of Mulata identity in Brazil. **Latin American Perspectives**, v.26, n. 3, p. 60-84, 1999.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos/organização** Flávia Rios, Marcia Lima. - 1 ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2020.



LIMA, Natasha; LESSA, Mônica. Com 'telecoteco e ziriguidum', Oswaldo Sargentelli inventou o 'show de mulatas'. Reportagem publicada em 06 de abril de 2017 no **Jornal O Globo**. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-telecoteco-ziriguidum-oswaldo-sargentelli-inventou-show-de-mulatas-21170942#ixzz6uftQlgAd> Acesso em: 29 out.2019.

OYÉWÚMÍ, Oyèrónké **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero Tradução wanderson flor do nascimento. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PARKER, Richard G. **Bodies, pleasures, and passions: Sexual culture in contemporary Brazil**. Vanderbilt University Press, 2009.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. 1. ed. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 112p. (Feminismos Plurais / coordenação Djamila Ribeiro).

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Jessyka. **A construção e consagração do personagem da mulata na mídia**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social do Instituto de Ciências Humanas Comunicação e Artes da Universidade Federal de Alagoas, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/36690705/A_CONSTRU%C3%87%C3%83O_E_CONSAGRA%C3%87%C3%83O_DO_PERSONAGEM_DA_MULATA_NA_M%C3%8DDIA Acesso em: 20 jun.2019.

SILVA, Liliam. **Não me chame de mulata**: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. Trab. Ling. Aplic., Campinas, n(57.1): 71-88, jan./abr. 2018. Disponível em :

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



237

<https://www.scielo.br/pdf/tla/v57n1/0103-1813-tla-57-01-0071.pdf>. Acesso em: 20 jul.2019.

SILVA, Thiago; SANTOS, Maíra. A abolição e a manutenção das injustiças: a luta dos negros na primeira república brasileira. **Cadernos Imbondeiro**. João Pessoa, v.2, n.1, 2012. Disponível em:

<http://periodicos.ufpb.br/index.php/ci/article/viewFile/14136/8750> Acesso em 24 maio.2019.



CAPÍTULO 7

REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NO CINEMA LATINO-AMERICANO: ANÁLISE COMPARATIVA DOS FILMES AQUARIUS E ESTRANHA

Júlia Drumond Cunha ⁹⁰

Christianne Luce Gomes ⁹¹

INTRODUÇÃO

Para compreender as formas de representação em variadas realidades, é necessário analisar os meios de comunicação. Os variados meios de comunicação - sejam eles rádio, TV, jornal, ou mesmo cinema, internet e videogames -, difundem referências da sociedade que contribuem com a representação de mulheres e homens em diversos contextos. Assim, como exemplos, pode ser citado o

⁹⁰ Mestre em Estudos Interdisciplinares do Lazer (UFMG) e Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. E-mail: juliadrumondcunha@gmail.com.

⁹¹ Doutora em Educação, com Pós-doutorado em Ciências Políticas e Sociais. Professora Titular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Coordenadora do Mestrado e do Doutorado Interdisciplinar em Estudos do Lazer da UFMG (2019-2021). E-mail: chris@ufmg.br



estudo de Pinto (2020) a respeito dos estereótipos de representação empregados no filme *Como Nossos Pais* (Laís Bodanzky, 2017), e o estudo de Prudêncio (2020), que investigou os discursos feministas na cultura midiática por meio do filme *Mulher-Maravilha* (Patty Jenkins, 2017).

Visando contribuir com este tipo de estudo, o presente texto propõe analisar a representação de mulheres no cinema - particularmente, nos filmes *Aquarius* (BRA, 2016) e *Estranha* (CHI, 2016). Estas produções audiovisuais foram premiadas em festivais de vários países, e foram selecionadas nesta pesquisa por meio de critérios preestabelecidos, que serão detalhados posteriormente.

O filme *Aquarius*, escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho, foi filmado em Recife, que é a capital do Estado de Pernambuco, localizado na região nordeste do Brasil. O filme é focado na personagem principal Clara, interpretada pela atriz Sonia Braga. A trama do filme se sustenta nos embates que Clara trava com a construtora que pretende demolir o edifício onde ela reside, localizado na principal avenida da praia de Boa Viagem, um bairro privilegiado de Recife. Ela é a única moradora que restou no edifício, pois a construtora conseguiu comprar todos os outros apartamentos.

Já o filme *Estranha*, dirigido por María José de San Martín,



promove outras discussões inspiradas em um acontecimento real, no Chile, no ano de 2012, o chamado “Caso Karen Atala”. Sara (interpretada por Julia Lübbert) é uma menina entrando na fase de adolescência, que precisa lidar com o preconceito social em relação à sua família. Sua mãe Paula (Mariana Loyola), após se divorciar do marido, passa a morar com suas filhas junto com a nova parceira, Lia (Agustina Muñoz). A história se desenrola de modo em que se percebe, aos poucos, comentários e preconceitos velados ou explícitos em relação à sexualidade da mãe de Sara. Dessa maneira as questões de gênero e sexualidade, entre outras, se entrecruzam nesta trama.

O conceito de interseccionalidade refere-se à forma pela qual algumas subordinações criam desigualdades que estruturam a posição em que as mulheres se localizam. Entre elas, podem ser citadas as fobias relacionadas aos grupos LGBTQ+ , a opressão de classe, o racismo e o patriarcalismo, entre outros sistemas discriminatórios. Essas diferentes perspectivas se entrelaçam e acabam estruturando as experiências de muitas mulheres pelo mundo afora. Com esta categoria, Crenshaw (2002) realça, sobretudo, as intersecções de raça e gênero, podendo incluir também, as intersecções de classe social ou sexualidade, mesmo que seja parcialmente.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



Considerando esses fundamentos, o objetivo deste texto é discutir as potências discursivas dos filmes *Aquarius* e *Estranha*, de forma comparativa, para a representação das mulheres, com destaque para as protagonistas das tramas. Busca-se compreender como a linguagem cinematográfica auxilia a representação de Clara e Sara, interferindo na construção dessas personagens.

Mulvey (2009) argumenta que, durante muito tempo, as mulheres eram compreendidas e representadas como objeto de uma ordem falocêntrica. O cinema de *Hollywood*, em especial, certamente vem influenciando a representação das mulheres em diferentes contextos. O desafio é não cair na estigmatização, uma vez que o cinema tem o papel de acolher e de se abrir para o mundo (Comolli, 2004). Refletir criticamente sobre os eixos de subordinação que influenciam a caracterização das mulheres em narrativas fílmicas seguindo uma perspectiva interseccional, também é um desafio considerado por este texto.

Cabe destacar que esta temática conta com uma produção acadêmica ainda incipiente. A análise de filmes que problematizam questões singulares, constituídas localmente referentes a essas duas mulheres. Desse modo, podem contribuir com o enfrentamento desses e outros



desafios contemporâneos, que ainda estão pendentes em várias partes do mundo. Berth (2019) esclarece que somente por meio da compreensão profunda sobre nosso lugar social e a atuação do poder (enquanto formadores de uma hierarquia social e das relações que são construídas por meio dele), é que pode-se pensar em estratégias sociais, econômicas, políticas, cognitivas e psíquicas para romper e reestruturar a sociedade.

Assim, será apresentada na sequência a revisão da literatura realizada com o intuito de fundamentar as discussões empreendidas neste texto. Após isso, discute-se a metodologia utilizada na pesquisa. O tópico seguinte é dedicado aos resultados e discussões das análises fílmicas. Posteriormente, o texto é finalizado com algumas considerações.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O lazer é uma possibilidade de fruição de diferentes práticas sociais, e estas são constituídas culturalmente. Visto por esse ângulo, o lazer não é apenas um período de descanso do trabalho, ele também é uma forma de se produzir cultura. Por isso, “(...) o lazer precisa ser tratado como um fenômeno social, político, cultural e



historicamente situado" (Gomes, 2014, p.12).

O cinema é uma forma de arte e, também, de lazer. Enquanto arte, o cinema nos abre as portas para ver e compreender o mundo, despertando emoções, reflexões e aprendizados. "(...) por meio de diferentes gêneros narrativos como documentários, animações ou filmes de ficção, cada obra carrega um enunciado, uma linguagem, uma trama única e repleta de possibilidades de identificação e aprendizado" (Gomes & Gonçalves, 2019, p.3).

O cinema estimula os sentidos e envolve os indivíduos em narrativas. Segundo Dumazedier (1976), quando alguém vai assistir a um filme, podem ser liberados mecanismos de identificação e projeção, essenciais para uma participação efetiva. Como experiência de lazer, o cinema propicia reflexões e olhares a respeito da cultura e interações sociais humanas. Além disso, também pode instigar reflexões no espectador.

A fascinação pelo cinema, segundo Mulvey (2009), é fundamentada por modelos já existentes de encanto, que atuam na subjetividade dos indivíduos. Esse encantamento também é reforçado por formações sociais prévias. Ou seja, o cinema é intrínseco à construção do imaginário social, é um lazer que, ao mesmo tempo que encanta, também



constrói pensamentos e olhares sobre questões da sociedade.

Dessa forma, a análise do cinema como forma de lazer é uma maneira de compreensão da cultura e das relações sociais existentes no mundo contemporâneo. Assistir a um filme é um momento de lazer que pode gerar prazer, descanso e auto-realização, porém também é uma possibilidade capaz de despertar novas consciências e ideias. Para Cuenca (2000), o cinema é um caminho capaz de estimular a curiosidade e o desejo pelo aprendizado.

Um tema específico que tem sido alvo de diversas discussões sociais, devido à urgência da necessidade de abordá-lo, é o papel de todos em nossa sociedade, que ainda persiste dentro de uma cultura patriarcal. Se, durante a denominada segunda onda³⁹² do feminismo, Simone de Beauvoir já mostrava as desigualdades existente entre mulheres e homens e chocava a sociedade da época, atualmente já temos noção de que a estrutura patriarcal existe e precisa ser questionada, revisitada e criticada em todos os âmbitos da cultura. “A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele;

⁹² Segundo Narvaz e Koller (2006), a segunda onda do feminismo é o período demarcado entre 1960 e 1970, tendo como palco especialmente os países França e Estados Unidos.



ela não é considerada um ser autônomo” (BEAUVOIR, 1949, p.18).

Para desconstruir a sociedade patriarcal é necessário um exercício de retorno, ou seja, entender como são feitas as construções de mulheres dentro da sociedade e rompê-la, além de reinventar e evoluir. É por meio desse processo que se muda o olhar, o que é tipo como “natural”. Beauvoir (1949) afirma que nenhum sujeito se define como inessencial espontaneamente, sendo isso definido pelo Um. É o Um que define o Outro, porém a mulher também reforça essa crença, por se enxergar como inessencial e nunca retornar ao essencial (BEAUVOIR, 1949).

Assim, é fundamental refletir: como a mulher é vista e reforçada como o Outro dentro de nossa sociedade?

A representação das mulheres, dentro do cinema, abre debates muitas vezes fundamentados em literaturas dedicadas às relações de gênero. É importante ressaltar que as mulheres já atravessaram séculos de um “não lugar”, estando à margem do poder, sendo este efetivado por meio de uma cultura de dominação masculina. Apesar disso, com os estudos de gênero e com os movimentos feministas, o mundo se encontra num momento histórico em que as mulheres estão, cada vez mais, discutindo o seu papel e



função na sociedade.

Como aborda Gomes (2014, p.12), a incipiência que permeia os estudos do lazer enquanto dimensão cultural, versa sobre a possibilidade dos sujeitos vivenciá-lo de acordo com seus valores, dentro do “contexto histórico, social e cultural” no qual estão inseridos. Dessa forma, a pesquisa aqui compreendida poderá contribuir para a ampliação de trabalhos que discutem o cinema enquanto forma de lazer e representação das mulheres, levantando questionamentos a respeito desse sistema e até que ponto pode ser condizente e sustentar uma visão equivocada da construção do gênero feminino e até que ponto o cinema ajuda a romper construções limitantes de gênero.

Além disso, como Mulvey (2009) aborda em seus estudos, a mulher era compreendida e representada como objeto de uma ordem falocêntrica. Especialmente o cinema de Hollywood certamente influenciou na visão da representação da mulher na sociedade. Portanto, é fundamental observar o cinema criticamente e buscar a produção de imagens capazes de representar a alteridade. O desafio é não cair na estigmatização, segundo Comolli (2008), o cinema tem o papel de acolher e de se abrir para o mundo.



Com o avanço das teorias e ideias feministas, muitas mulheres buscam quebrar estereótipos. Além disso, na atualidade ganham relevância os debates sociais e acadêmicos sobre o feminismo interseccional, que adota uma posição de combate às desigualdades que se interseccionam a partir de certos marcadores sociais, como gênero, raça e classe social, por exemplo.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema 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. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Pensando nisso, buscou-se definir qual seria o tipo de filme mais adequado para aprofundar uma análise sobre a representação das mulheres no cinema. A escolha mais óbvia e necessária era compreender as mulheres em cada cultura, pois é notório que ao redor do mundo existem várias formas de ser mulher, e sua opressão se concretiza em cada cultura de uma maneira muito peculiar. Considerando que o Brasil é um país da América Latina, investigar filmes latino-americanos pareceu a melhor escolha para a análise proposta.

Ressalta-se que a cultura de identificação latino-



americana contempla, em geral, o território dos países localizados no território do México, até o extremo do Chile/Argentina, ao sul do continente. Como afirma Sack (1986), além da dimensão estritamente política de um território, a territorialidade fala a respeito das relações econômicas e culturais, pois está ligada ao modo como as pessoas utilizam e se organizam no espaço, além da significação que elas dão ao lugar. A cultura latino-americana é contraposta pela cultura Ocidental dominante, que diz respeito, principalmente, às culturas próprias da América do Norte e Europa.

O Ocidente dominante é aquele, inclusive, alicerçado no colonialismo, resultando em complexas marcas nos povos colonizados. No âmbito cultural, social, político e econômico o cinema, e assim como outras formas de arte e de produção de conhecimentos, é dominado por essa ocidentalidade colonizadora, formada principalmente pela Europa e Estado Unidos. O decolonialismo seria a superação do colonialismo para transcender a colonialidade, que seria a face obscura da modernidade, marcada por um padrão mundial de poder. Portanto, a pesquisa aqui proposta se inspira na decolonidade, dando foco a um cinema latino e favorecendo uma cultura que questiona, se contrapõe e/ou resiste à dominação Ocidental (MIGNOLO, 2007).

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



Assim, este estudo pretende compreender de que maneira as mulheres são representadas em filmes latino-americanos contemporâneos. Para esta investigação, foram selecionados dois filmes que tematizam questões femininas atuais, como a sexualidade, a maternidade e a adolescência, entre outros temas, e analisados de forma comparativa. Será que eles denotam possibilidades de empoderamento para as mulheres?

Dessa forma, o foco de análise deste estudo é compreender como as mulheres protagonistas são representadas nessas narrativas. Assim, o estudo visa discutir as potências discursivas de ambos os filmes, de forma comparativa, buscando compreender em que medida a linguagem cinematográfica auxilia a representação das protagonistas Clara (*Aquarius*) e Sara (*Estranha*), entendendo de que maneira a composição de elementos de comunicação visual (cores, direção, planos, som, etc.) interfere na construção das personagens principais dessas cinematografias.

Como será tratado no próximo tópico, o método comparativo foi utilizado para colocar os filmes em diálogo já que, inicialmente, eles não teriam tantas semelhanças. Os filmes *Aquarius* e *Estranha* possuem propostas de



representações específicas, sendo que, ao assistir a um filme, precisamos estar atentos a essas propostas, para não correr o risco de ser um espectador desatento. As mulheres representadas nas narrativas também estão inseridas em contextos específicos, sendo que as questões iconográficas que o universo fílmico cria estará relacionado com essas questões.

3 METODOLOGIA

O percurso metodológico selecionado para este estudo segue a abordagem qualitativa. Conforme afirma Baum (1995), os estudos qualitativos permitem aprofundamento nas interações humanas e significações sociais presentes no estudo de casos particulares.

A escolha pela pesquisa qualitativa deu-se pela necessidade de entender o objeto de estudo, sendo todas as conclusões surgidas desse contato. Além disso, a pesquisa contempla análise fílmica do filme selecionado. Essa técnica de análise aposta no olhar observador e atento do pesquisador, enquanto sujeito capaz de assimilar elementos que, à primeira vista de uma pessoa leiga, não são tidos como fundamentais para a construção de pensamentos críticos acerca de filmes.



Para alcance dos objetivos propostos, o percurso metodológico teve como fio condutor a metodologia de análise fílmica, que inclui também a técnica específica de análise do conteúdo. Conforme os autores Aumont e Marie (2013), a análise fílmica tem a função de informar, avaliar e promover os filmes analisados, existindo vários métodos para realizá-la, sendo um deles a chamada análise de conteúdo ou análise temática. Esse tipo de análise foi utilizado ao longo do trabalho, juntamente com outras técnicas específicas.

Com base nas discussões levantadas nesta pesquisa, como já mencionado, foram selecionados dois filmes latino-americanos, que atenderam os seguintes critérios preestabelecidos: ser um filme produzido em país latino-americano (mesmo que seja em parceria com algum país não latino); ser um filme longa-metragem de ficção; apresentar como protagonista, necessariamente, uma mulher⁴⁹³ de qualquer idade; ter reconhecimento

⁹³ Foi considerado o conceito de mulher segundo Judith Butler, que acredita que a noção no sujeito feminino não precisa de ser uma questão única para ser considerado completo. O sujeito feminino, segundo ela, não necessita ser preenchido, expressar uma raça, uma classe ou uma orientação sexual. Na verdade, quanto mais incompleto for, melhor, pois estará representando uma maior gama de mulheres, já que estará sujeito à diversas possibilidades, abraçando as diferentes subjetividades, as diferentes formas de ser mulher. Portanto, o ser feminino é, dentro desse projeto, um conceito aberto, podendo ser mulheres jovens ou idosas, transexuais, de qualquer orientação sexual, dentre outros.



internacional, ou seja, exibido em festivais e recebido prêmios; ser um filme realizado entre 2016 e final de 2017, quando o estudo foi iniciado; abordar temas importantes para a sociedade contemporânea, que tenham a mulher como ponto principal da sua narrativa e passar no teste de Bechdel. O teste de Bechdel⁵⁹⁴ foi definido como uma das categorias por ser utilizado como indicativo de preconceito de gênero.

A análise fílmica é um instrumento que possibilita a discussão de conteúdos próprios da linguagem cinematográfica. Penafria (2009), ressalta que o objetivo da análise é de explicar e esclarecer o funcionamento dos filmes, dando-lhes uma interpretação. Essa atividade evidencia os elementos típicos do filme, dessa maneira, analisar possui necessariamente duas etapas fundamentais: primeiramente decompor, ou seja, descrever o filme ou o trecho selecionado e, na sequência, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos (PENAFRIA, 2009). Os elementos são

⁵⁹⁴ O teste surgiu originalmente na história em quadrinhos *Dykes to Watch Out For*, de Alison Bechdel. É considerado um teste para os filmes, que, para serem aprovados, devem preencher os seguintes requisitos: a) ter pelo menos duas mulheres no enredo, e elas precisam ter nomes; b) elas precisam conversar necessariamente uma com a outra; c) devem falar sobre outros assuntos que não sejam um homem.



decompostos relativamente às imagens, ou seja, em uma cena se vê o enquadramento, composição dos elementos, ângulo utilizado, som e diálogos, quando houver.

A técnica analítica de decomposição plano a plano foi utilizada durante a análise, ressaltando que planos são porções de filmes compreendidos entre duas colagens. Aumont e Marie (2013) explicam que os planos combinam-se em unidades narrativas designadas por sequências, que seriam uma série de planos. Os autores afirmam que é um instrumento indispensável para analisar um filme em sua totalidade, se a narrativa ou a montagem forem interessantes.

A partir dessas formulações foi possível aprofundar algumas questões relevantes à pesquisa, como, por exemplo, a forma em que ocorre a representação das mulheres dentro dos filmes propostos. A forma de comparação entre os filmes foi utilizada para criar um diálogo entre as narrativas distintas que, na distância existente entre as protagonistas, mora um desafio em perceber os filmes em relação. Dessa forma, a análise comparativa é fundamental a fim de distinguir as diferenças e semelhanças entre ambas, pensando na proposta interseccional e das diferenças que é ser mulher dentro da



sociedade patriarcal. Como afirma Veiga (2012, p. 282):

Duas experiências cinematográficas distintas, quando colocadas lado a lado, permitem isolar aspectos que, na análise em separado, podem se diluir entre as várias camadas de leitura que cada documentário enseja. A atitude metodológica de comparar implica em ler e reler um filme em função do outro, aproximá-los por semelhança e destacá-los pelas diferenças.

Portanto, o presente estudo evidencia questões únicas nos filmes, bem como explana como essas produções, tendo em vista o feminismo interseccional, são capazes de representar essas mulheres dentro de suas tramas, contextos e realidades.

4 DISCUSSÃO

À primeira vista é possível perceber que, pelos filmes não estarem dentro de um modelo clássico de cinema, - uma vez que foram produzidos com um orçamento menor se comparado às produções *Hollywoodianas*, serem filmes realizados em países latinos (Chile e Brasil) e não serem, a priori, declaradamente comerciais -, eles romperam com estratégias formais comuns e com um olhar determinantemente machista. Além disso, em *Estranha* (2016) a interseccionalidade estaria presente, uma vez que levanta debates específicos como a problemática da mulher mãe, lésbica, que precisa trabalhar e fornecer carinho e



cuidado às duas filhas. Ou até mesmo à respeito da própria personagem principal do filme *Estranha*, que precisa lidar com o preconceito direcionado à mãe, ao mesmo tempo que enfrenta questões de sua própria puberdade.

Aquarius também estaria de acordo com esses conceitos, pois a personagem principal mostra sua sexualidade sendo uma mulher mais velha, ao mesmo tempo sendo mãe e avó e cuidando da família. Ela chega a enfrentar problemas por decidir não vender a casa onde reside e sofrer com um discurso classista e machista pelo dono da imobiliária, que tenta comprar seu apartamento. Por meio da análise do filme é possível compreender como ocorre a construção da representação de Clara, uma vez que são utilizadas a partir de estratégias cinematográficas para corresponder a ideais de gênero específicos.

Sabe-se que existem diversos métodos de análise, porém, de acordo com Aumont e Marie (2013), para analisar existem três tipos de instrumentos fundamentais, sendo eles instrumentos descritivos, citacionais e documentais.

Os instrumentos descritivos, segundo os autores, são “destinados a atenuar a dificuldade a que já aludimos, de apreensão e memorização do filme” (AUMONT, MARIE, 2013, p.46), de forma que eles descrevem unidades narrativas,



características da imagem ou do som. Já os instrumentos citacionais, apesar de se aproximarem dos descritivos, se concentram mais na “letra” do filme. Por último, os documentais são distintos por “juntar ao seu tema informações provenientes de fontes exteriores a ele” (AUMONT, MARIE, 2013, p.46). Para análise da representação da personagem principal nos filmes, serão utilizados instrumentos descritivos e citacionais, focando na análise do conteúdo do filme.

4.1 REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM CLARA NO FILME AQUARIUS

Aquarius inicia-se com um prólogo situado na década de 1980, quando Clara (interpretada nesse momento por Bárbara Colen) realiza uma festa em sua casa, com o auxílio do marido (Daniel Porpino), para comemorar o aniversário de Tia Lúcia (Joana Gatis). Após esse primeiro momento ocorre um *Flash Forward* para 2016, quando Clara, agora com 65 anos, vive sozinha no mesmo edifício onde a festa foi realizada. A partir disso, já vemos a construção da personagem.

Apesar das primeiras impressões a respeito de Clara no prólogo, é após o *flashback* que conheceremos de fato a Clara do filme: viúva, mãe de filhos já adultos, que mora



sozinha e tem 65 anos. A construção da personagem já se inicia na primeira cena após o prólogo, quando vemos em um plano geral da sala de estar da casa de Clara.

Para Gilles Deleuze (1985, p. 24), “O quadro tem essa função implícita de registrar informações não apenas sonoras, mas visuais”, assim, até mesmo um plano estático na sala de estar já constrói algo sobre a protagonista, seus gostos e personalidade, “Ora, o quadro é concebido como uma construção dinâmica em ação, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos personagens e dos objetos que o preenchem” (DELEUZE, 1985, p. 24).

Figura 1: Apartamento de Clara



Fonte: Frame do filme Aquarius

Nesse plano, é possível ver os discos de vinil, um piano, caixa de som e a vitrola de Clara, deixando evidente seu grande apreço pela música. Além disso, há vários porta-



retratos, quadros, alguns móveis em design antigo, televisão etc., enfim, a casa de Clara é um ambiente que mistura, ao mesmo tempo, o passado e o presente. Há definitivamente algo de saudosista, mas também de conforto moderno, aberto a novas influências. Além disso, as cenas na casa de Clara, ao longo do filme, possuem a função de mostrar aquele espaço preenchido, cheio de memórias, assim como o apego da personagem à casa onde vive.

Por isso, pode-se afirmar que esse plano já está construindo a personagem de Clara, pois vemos sua forma de se organizar no espaço, seus gostos e algo essencial para a protagonista: o seu espaço, seu lugar, sua morada. Há um perceptível conforto, ou seja, o local é preenchido por alguém que se importa com ele.

A união em *fade in* dos planos do passado de Clara e a casa no presente tampouco ocorre sem propósito, uma vez que mostra como o ambiente carrega ainda a memória do passado de Clara. Assim, o plano se inicia durante a música que estava tocando no plano anterior - a festa para a tia Lúcia -, *Toda Menina Baiana* (1979), de Gilberto Gil, e um *fade in*, que tem a função de introduzir o ambiente numa mistura de comparação passado/presente.

Na sequência, após esse primeiro momento, Clara surge



em tela após a apresentação do apartamento, de forma que o espectador tem o primeiro contato com a protagonista, por meio de um plano geral em que ela, já com 65 anos, surge com o cabelo preso e uma roupa larga e branca em sua casa. Lentamente ela se aproxima da câmera, tornando mais fácil ver os detalhes de seu rosto.

Figura 2: Aparição de Clara



Fonte: Frame do filme Aquarius

O rosto que o espectador vê possui rugas e linhas de expressão, além de um cabelo desordenado, juntamente com a ausência de maquiagem marcante. Ora, se no cinema tradicional, como já mencionado, tudo é voltado para criar uma realidade, porém uma realidade supostamente tomada como “perfeita”, neste plano o espectador entra em contato com uma mulher cujas imperfeições não estão mascaradas. Isso, juntamente com a questão de mostrar uma mulher idosa em tela, demonstra uma resistência aos padrões estéticos. Afinal, ao afirmar uma



beleza sem negar a sua idade, há um rompimento com o padrão exibido comum aos filmes comerciais, já que a maquiagem, no filme, não possui a função de corrigir imperfeições e tornar a pele jovem. Como afirma Mulvey (2009, p.169), “O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia”. A jovialidade e a maquiagem excessiva, dentre outros elementos, constituem parte dessa fantasia elaborada pelo cinema, baseada na sociedade patriarcal.

Além disso, Clara é independente, ao contrário do estereótipo usado para os idosos, geralmente. Isso é reforçado quando Clara volta para casa sozinha. Ou seja, em sua rotina, a personagem faz questão de participar de atividades em grupo, ter amigos, paquerar, mas também se cuida sozinha, reside sozinha em seu próprio apartamento, é dona de sua rotina e de seus desejos.

Ressaltando a retratação do corpo de Clara, em outra cena mais adiante, a câmera retrata a personagem tirando o maiô para entrar no banho. Nessa hora, a câmera retrata que sua mama direita passou por uma mastectomia, provas da sobrevivência de Clara ao câncer. A imagem é forte e impactante, e frustra o sistema voyeur de cinema tradicional. O corpo é marcado pela doença, como na música “Hoje”,



de Taiguara: “Trago em meu corpo as marcas do meu tempo/ Meu desespero, a vida num momento”. Essa também é a música final que encerra o filme, mostrando a força e importância do câncer para Clara, assim como a necessidade de encarar o câncer social e metafórico, representado pela construtora, que tentará, ao longo da narrativa, retirá-la do seu espaço de direito.

Assim, as questões de gênero que atingem a protagonista de *Aquarius* são relativas ao lugar de fala que ocupa, assim como de vulnerabilidade. Em *Estranha* a personagem principal também levanta pautas feministas específicas de seu lugar de fala, como será apresentado a seguir.

4.2 REPRESENTAÇÃO DE SARA EM ESTRANHA

Em *Estranha*, logo nas primeiras cenas, vemos um plano sequência de Sara de costas andando por um colégio. Segundo Deleuze (1985) todo enquadramento é limitação, ou seja, ao escolher um enquadramento o diretor do filme escolhe também transmitir uma série de informações, ignorando outras. Considerando cinema enquanto forma de linguagem e comunicação, o que a tela nos transmite é uma gama de ícones específicos.

Ora, se o quadro é limitação e nos limitamos a ver as



costas da personagem - sem identificar seu rosto - bem como vultos de crianças realizando várias atividades (conversando, jogando, correndo), quais significados este plano pode passar?

Claramente, o espectador está sendo apresentado à personagem principal dessa narrativa: pela cena, é possível identificar uma menina na faixa de 12-13 anos. O quadro, nesse momento, mostra o mundo dela, e é com seus olhos que o enxergamos. O espectador já está, então, desde o primeiro momento, imerso no mundo de Sara e na realidade em que vive. Além disso, o filme não trabalha com uma profundidade de campo nesse primeiro momento, deixando imaginar o que está ocorrendo fora do enquadramento de Sara. Isso rompe com o desejo voyeurístico do espectador, que já está acostumado a “tudo ver” no cinema. Essa estratégia nos insere ainda mais no que é importante: Sara. É ela que direciona o nosso olhar.

Figura 3: Sara na escola



Fonte: Frame do filme *Estranha*

No final do plano sequência, Sara conversa com alguns colegas, que a estimulam a participar de uma brincadeira que ocorria no vestiário. Pelos gritos de “Beija!” entendemos que ela está sendo chamada a beijar alguém. Sara nega, afirmando prontamente que precisa ir embora. Nesta cena, percebe-se a insegurança da protagonista, que será um ponto marcante de sua personalidade durante todo o enredo do filme.

Após o início do filme, o rosto de Sara ainda demora a aparecer completamente, sendo possível vê-lo apenas quando ela já está no carro, junto com sua madrasta, pois a câmera enquadra seu rosto totalmente, com duração de quase quatro minutos. A partir desse momento, o espectador participa do dia a dia de Sara. Ele entra junto com ela em sua casa, conhece primeiramente a madrasta - durante a cena no carro, porém, assimilando quem ela representa de



fato após a chegada na casa -, depois a irmã mais nova, e, por último, sua mãe, Paula.

Figura 4: Família de Sara



Fonte: Frame do filme *Estranha*

Nesses poucos minutos de cena inicial a narrativa já foca na relação de Sara com sua família, a qual será a base de todo o filme. Os planos-sequência longos com a câmera na mão deixam a sensação de que o espectador está participando daquele dia junto com as personagens. Segundo Deleuze (1985), o plano-sequência que possui profundidade de campo marca volumes e relevos, sombra dos corpos e as oposições e as combinações do claro-escuro. Essa profundidade ocorre à medida que as personagens andam pela casa e a câmera as acompanha pelos cômodos, gerando a sensação de realidade.

Para Bazin (2014), o cinema moderno não é apenas assistido, mas também vivenciado pelo espectador. Assim, *Estranha* tem caráter realista nesse aspecto: “Realista não

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



simplesmente no sentido de apresentar detalhes da realidade, mas de ser capaz de inserir o espectador na obra. O espectador participando do espetáculo faria mais que o assistir, o experimentaria." (OLIVEIRA, 2015, p.298).

Todos esses aspectos são essenciais para compreender a fundo a narrativa da história, assim como para entender a construção da personagem principal da trama. Afinal, apesar de o espectador ser convidado para assistir à família, ele a observa a partir de um ponto de vista específico e delimitado. Mesmo que os enquadramentos incluam toda a família, mostrando-a por vezes até sem a presença de Sara na cena, é pelos olhos desta adolescente que a narrativa acontece. Como afirma Bordwell (2013, p.201), "o título de um filme pode ser um fator importante para sua narração, pois nos prepara para o que está por vir." Ao escolher o nome do filme de "*Estranha*" ("*Rara*" em espanhol), Pepa de San Martín seleciona o olhar de Sara como fundamental na narrativa, pois ela é a "estranha" da narrativa, a pessoa que está aprendendo sobre o mundo, entendendo-o e passando por mudanças corporais e emocionais, entre outras.

Segundo Duque-Arrazola (1997), é no desenvolvimento de crianças e adolescentes que são formadas as construções de gênero e os preconceitos, sendo que essas



são dependentes da realidade em que vivem.

O feminino e o masculino são construídos, interpretados e internalizados, portanto personalizados, dependendo das características específicas da sociedade em que homens e mulheres vivem, do ciclo de suas vidas e de suas vivências subjetivas como homens e mulheres que pertencem a uma raça, etnia e classe social determinadas. (DUQUE-ARRAZOLA, 1997, p. 351).

Por ser um período de mudanças biológicas e estruturais, a adolescência é um momento de muitas descobertas e mudanças na mentalidade das pessoas. Esse processo é o que torna os adolescentes tão diferentes das crianças, pois começam a ter mais percepção do ambiente e da realidade em que estão inseridos. Por isso, a diretora construiu a história a partir do olhar de uma adolescente de 12 anos.

3. ANÁLISE COMPARATIVA DAS PROTAGONISTAS

Ambas as produções se voltam para um universo da mulher e, como já foi abordado, conseguem trazer elementos e fazer discussões coerentes a respeito da perspectiva feminista interseccional. Ou seja, os filmes se abrem para questionar a construção do olhar masculino, como aborda Mulvey (2009), machista e patriarcal, reproduzido pelo cinema espetáculo.

Pelas análises fílmicas realizadas, percebe-se que *Aquarius*, o segundo longa-metragem de ficção do diretor



brasileiro Kleber Mendonça filho, possui estratégias narrativas mais próximas do cinema tradicional do que *Estranha*, primeiro longa-metragem da chilena Pepa de San Martín, que opta por um naturalismo maior em seus planos.

Pensando nas análises feitas para os dois filmes, intenciona-se compreender em que medida cada filme contrapõe ou corrobora para o empoderamento das mulheres, assim como a criação de um local de fala, de forma a representá-las, dando visibilidade para questões feministas.

Para Berth (2019), empoderamento decorre da palavra inglesa *power*, e significa habilidade ou permissão para realizar alguma coisa, além de força e autoridade. Já lugar de fala, segundo Ribeiro (2017), surgiu a partir de discussões sobre *feminist stand point* (ponto de vista feminista), diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. A autora afirma que:

A nossa hipótese é que a partir da teoria do ponto de vista feminista, é possível falar de lugar de fala. Ao reivindicar os diferentes pontos de análises e a afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem as propõem, percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram



consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica. (RIBEIRO, 2017, s.p.)

Colocar as duas protagonistas em diálogo visa entender as diferenças que enfrentam dentro do gênero mulher. Ou seja, ao situar Clara e Sara lado a lado, pretende-se discutir quais são os locais de fala que essas duas personagens preenchem. Em *Aquarius*, as análises levaram à conclusão que Clara consegue subverter estereótipos de gênero e idade tomados como padrões, ao mesmo tempo em que ela se afirma como uma mulher sedutora. Já na construção de Sara, foi possível compreender quais são as construções inerentes à sua idade e as relações sociais em que vive. Percebe-se que o universo que a cerca, assim como sua representação, levanta questionamentos a respeito de gênero, idade e sexualidade.

Pensar em lugar de fala e em empoderamento nos filmes analisados é compreender se essas mulheres interpretadas em cena conseguem, de alguma forma, expressar subjetividades e questões que realizem uma representação não estereotipada e profunda acerca dos grupos que simbolizam. E se elas vivenciam, majoritariamente, situações de silenciamento ou de opressão.

Considerando o filme *Aquarius*, percebe-se que o diretor



optou por uma construção que utiliza a linguagem cinematográfica de modo que ela opere em prol da narrativa, tornando os movimentos de câmera mais análogos ao olhar e cortes escondidos na montagem. Isso se assemelha à estrutura narrativa hollywoodiana que, para Mulvey (2009), foi uma linguagem utilizada que auxiliou na construção do modo pelo qual a mulher deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Segundo ela, os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de forma a criar uma ilusão talhada à medida do desejo. Esses códigos cinematográficos e a relação com estruturas formativas sociais externas devem ser destruídos no cinema dominante, conforme salienta Mulvey (2009), e o prazer que ele oferece deve ser desafiado.

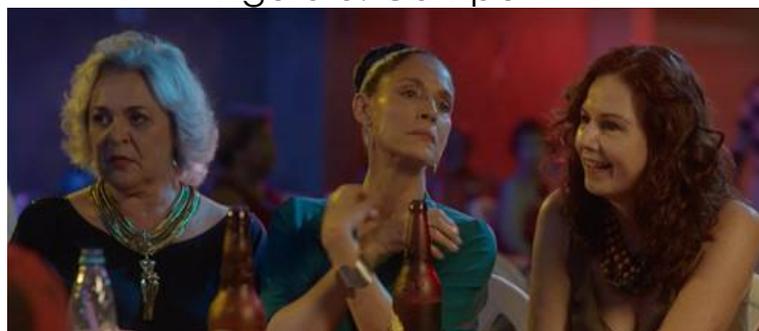
Apesar de *Aquarius* utilizar uma linguagem cinematográfica mais próxima do cinema Hollywoodiano do que *Estranha*, - que a diretora optou por um modelo câmera na mão e planos sequência longos, que não auxiliam o espectador a acompanhar tudo o que se passa e frustram a característica voyeurística do cinema -, também deve-se considerar os elementos de rompimento que o filme carrega. A representação de Clara, como já foi abordado, rompe com padrões estéticos por colocar em evidência uma mulher mais velha, com todas as marcas impressas em seu



corpo: suas rugas e um seio mutilado pela mastectomia, por exemplo.

Assim, apesar da estrutura narrativa formal padrão, o diretor faz uso dele para romper estereótipos de gênero e instigar questionamentos. Quando Clara vai para uma festa com suas amigas, no minuto 39:16 do filme, percebe-se que a câmera a segue, sempre focando em suas atitudes e conversas. Ao mesmo tempo, existem planos de jogo de campo/contracampo, sendo o contra campo um elemento de decupagem que supõe a alternância com um primeiro plano chamado de "campo", ou seja, o campo é o inverso do contracampo. Esse tipo de estratégia é muito utilizada para mostrar diálogos entre duas pessoas e, segundo Parente (2008), "campo/ contracampo é um dos dispositivos importantes dos modelos de representação do cinema e surgiram nos filmes americanos em torno de 1910." (PARENTE, 2008, p.55).

Figura 5: Campo



Fonte: Frame do filme Aquarius



Figura 6: Contracampo



Fonte: Frame do filme Aquarius

O campo e contracampo em questão mostram tanto as conversas de Clara com as amigas, quanto uma paquera que acontece entre ela e um homem na pista de dança. A noite de dança se desenrola, até que Clara é convidada para dançar com o homem em questão. Os dois acabam no carro dele, onde se beijam. Nesse ponto, ele coloca a mão sobre um seio de Clara, ao que ela retira a mão dele e fala: “Eu tive uma cirurgia”, ele pergunta, “De mama?”, e ela responde afirmativamente. Nessa circunstância, ele afasta o se corpo, aos poucos, até ficar no lado oposto ao dela no quadro.

Nesse momento, até a iluminação sobre o homem muda. Se antes ambos estavam iluminados na cena, demonstrando um clímax, após a declaração da personagem, ele regride



até a escuridão, de forma que seu rosto se torna difícil de ver, oculto pelas sombras. O homem fala: “Você é ótima, mas eu preciso te levar em casa”. Clara responde: “Eu tomo um taxi” e ele insiste: “faço questão, eu te levo em casa”. A cena seguinte é da placa de taxi e Clara descendo deste e entrando em casa. Percebe-se que o diretor faz uso de diversos elementos cinematográficos nesse trecho do filme para representar a opressão de gênero que Clara sofre, devido à sua mastectomia. O homem, que a priori a considerava atraente e apta ao sexo, deixa de desejá-la quando descobre que sofreu uma cirurgia, de forma a rejeitá-la completamente. Assim, apesar de fazer uso de estratégias narrativas convencionais, a mise-en-scène do filme constrói momentos de representação das opressões de gênero vividas por Clara.

Já em *Estranha*, a estrutura narrativa mencionada não funciona da mesma forma, pois os planos são longos, com menos cortes e o espectador não tem visão detalhada de tudo o que ocorre. Porém, também se faz uso de certos artifícios para mostrar questões de gênero e opressões. Em *Estranha*, também ocorre uma cena de festa, que seria o aniversário de Sara, a ser comemorado na casa de seu pai. Nessa sequência, a câmera fica estática, enquanto Sara aparece em cena de costas, andando até onde estão as



amigas. Ela se localiza ao centro do plano, em destaque; após isso, seguem cenas dela se divertindo com as amigas, pulando e dançando. Em um determinado momento, a câmera fixa em seu rosto e percebe-se que esta observa algo que ocorre fora de campo. A câmera a segue até uma janela, buscando o que estaria fora da casa. A mise-en-scène é construída novamente em cima da repetição de planos, que mostram Sara refletindo em frente às janelas.

A câmera enquadra a irmã e uma amiga conversando com a madrasta e esposa de seu pai, Nicole. Quando, durante a conversa, a irmã se mostra assustada, levanta-se e se distancia das duas pessoas que estavam ao seu lado. Sara vai ao seu encontro e pergunta o que ela dizia à Cata, que responde: “Ela só perguntou se eu queria morar aqui por um tempo.” Sara indaga: “O que lhe disse?”, e Cata determina: “Claro que não. Como pôde pensar que eu diria que sim?”. Neste momento, Sara respira aparentemente aliviada e pede à Cata que tirem uma foto a fim de mandarem para a mãe. Percebe-se que as meninas são extremamente apegadas à mãe e não têm vontade de deixar de morar com ela, apesar da óbvia pressão que sofrem por parte do pai, representada nessa cena pela esposa Nicole.



Figura 7: Sara na festa



Fonte: Frame do filme *Estranha*

Aquarius e *Estranha* problematizam a perspectiva de Mulvey (2009), ao evidenciarem, na representação das protagonistas, o lugar social que ocupam e as demais opressões que perpassam as suas vivências, além da discriminação de gênero. Assim, os filmes exigem que a figuração de suas personagens seja analisada pelo viés da pluralidade, assumindo que as experiências de gênero não podem ser universalizadas.

Figura 8: Sara e a irmã na festa

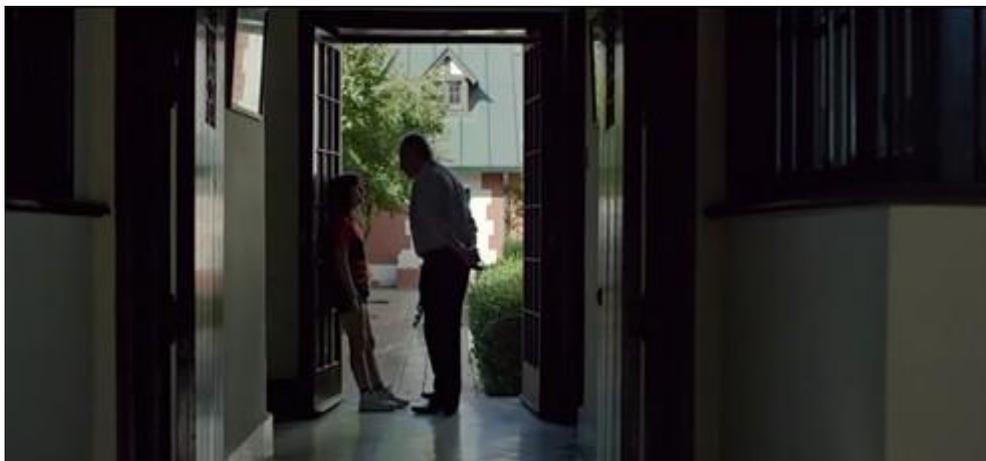


Fonte: Frame do filme *Estranha*

No caso do filme *Estranha*, ocorrem situações de opressão causadas diretamente por homens. Uma delas, quando o instrutor chama Sara para conversar na escola. O instrutor já havia sido comentado por Pancha no diálogo do banheiro e, na sequência citada, demonstra um discurso homofóbico e, no filme, ele acaba por representar uma autoridade machista, dominadora e homofóbica das instituições de ensino. O plano em que ele conversa com Sara revela o seu tom de superioridade.



Figura 9: Sara e o instrutor



Fonte: Frame do filme Estranha

O homem se posiciona mais alto do que ela, que, pequena, o encara de baixo pra cima. Enquanto ele ocupa a maior parte do plano, ela fica restrita a um pequeno espaço. Além disso, a cena é escura, o que torna a figura do instrutor ainda mais ameaçadora.

Inicialmente ele afirma que Sara não está bem na escola, passando a questionar qual seria o motivo disso “Notei que seu pai está muito preocupado. Essa particularidade da sua família está causando problemas para você?”, pergunta, querendo se referir à mãe de Sara estar casada com uma mulher. “Não, não é isso”, afirma Sara, e o inspetor pergunta o que pode ser. “Nada. Não é nada, de verdade. Não tem nada errado. Todos estão exagerando, não há nada”, ela afirma, desesperada, enquanto ele retoma, “Implicam com você na aula?”, e ela responde “Implicam com todos”. Ele

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



questiona: “Não, quero saber se implicam pela opção sexual de sua mãe”, Sara não responde, a câmera se fecha em primeiríssimo plano e foca em sua reação, o rosto fica vermelho, parecendo que vai chorar, enquanto o inspetor continua falando ao fundo. “Quero que saiba que não tem motivo para sentir vergonha. Tem todo o direito de viver num ambiente normal. Como seus outros colegas”. O rosto da protagonista permanece em foco por mais um instante, vermelho, enquanto morde os lábios, e a cena se encerra.

Essa situação de opressão vivenciada por Sara é alimentada por diversos fatores que se interseccionam. São evidenciadas, nesse momento, opressões por causa do seu gênero, pois o inspetor não lhe dá direito à fala: apesar de realizar perguntas, faz deduções individuais sem sequer ouvi-la; opressões pela sua idade, já que desconsidera suas opiniões e discernimentos por considerá-la uma aluna e, portanto, inferior a ele. Também opressão sexual, que, apesar de não ser direcionada à Sara – e sim à sua mãe -, acaba sofrendo com esse lugar de ser filha de uma mulher lésbica. Sara não consegue reagir, se sentindo forçada, devido à autoridade que o homem representa, a ficar calada.

Já em *Aquarius*, as questões de gênero em relação à opressão de um homem ocorrem quando Clara sofre



discriminação por ser uma mulher madura, mais velha, e pelo fato de ser mulher. Isso acontece quando ela confronta o antagonista do filme, Diego, um homem jovem que acaba representando a elite empresarial machista. O confronto entre ambos ocorre quando Clara resolve reclamar pelo fato de ele ter autorizado uma festa no prédio dela e não a comunicou previamente, além de queimar os colchões utilizados durante a festa na garagem do prédio.

Diego, durante a discussão, recorre aos estereótipos de gênero dando a entender que Clara é uma mulher frágil e indefesa, dependente de terceiros, quando tenta intimidá-la: “O prédio tá vazio, e eu, a construtora, todo mundo, a gente tá preocupado com uma pessoa, com toda licença, perdão, da sua idade aqui. Eu não deixaria minha avó, minha mãe, morando num lugar desses, sozinha, num prédio vazio, no Brasil.”

Quando Clara o enfrenta, respondendo à altura, Diego continua desqualificando-a e insultando-a: “Até porque, olhando daqui, dá para ver que você com certeza veio de uma família que batalhou muito para chegar aonde chegou, né Clara? Uma família de pele mais morena, que deu muito suor para ter o que tem.”



Figura 10: Clara confrontando Diego



Fonte: Frame do filme *Estranha*

Nessa cena há, basicamente, a utilização de campo e contracampo, assim como um primeiríssimo plano que, da mesma forma que ocorre em *Estranha*, serve para situar o espectador acerca das emoções vividas pelos personagens na narrativa. Percebe-se a raiva de Clara crescendo à medida que ela discute com Diego. Também é digno de nota a opressão de gênero, raça e idade que Clara precisa enfrentar. Diego questiona se a posição da personagem – de se impor e não aceitar o discurso e as atitudes dele – teriam relação com sua cor e sua história. Apesar da atitude dominadora do homem, Clara se empodera, não aceitando e tomando para si o direito de fala.

No final do filme *Aquarius*, Clara consegue finalmente contrapor a imobiliária, mostrando provas da tentativa deles



de não apenas retirá-la de seu lar, como também de matá-la no processo. Acompanhada de integrantes da sua família, irmão e sobrinho, e de sua advogada e amiga, Clara os confronta com a seguinte frase: “Eu sobrevivi a um câncer, tem mais de 30 anos, sabe? E hoje em dia eu resolvi uma coisa: eu prefiro dar um câncer invés de ter um” e, na sequência, toma uma atitude surpreendente. Com isso, Clara não apenas subverte a opressão de gênero e idade sofrida por conta dos homens da imobiliária, como também convida o espectador a se empoderar, em um plot twist – reviravolta fílmica - de grande qualidade.

Já no final do filme *Estranha*, apesar de Sara não se empoderar no processo e acabar sendo levada pelo pai enquanto a mãe perde sua guarda, ela empodera o espectador: a narrativa é um convite de confronto à decisão judicial. A tristeza das meninas e da mãe é avassaladora e impacta os espectadores. Não por acaso, o filme é construído assim, pois é justamente dessa forma que Pepa de San Martín nos instiga a pensar sobre “o caso Karen Atala”. Portanto, apesar de Sara não conseguir lutar contra o processo de ser retirada de seu lar, por causa de um homem que não aceita ser rejeitado - seu pai, que oprime tanto a sua vontade, quanto a vontade de sua irmã e de sua mãe -, a personagem principal gera uma sensação de



empoderamento àqueles que a assistem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, o cinema, enquanto possibilidade de lazer, foi revisitado como um artefato cultural, sendo analisado enquanto instrumento também político, capaz de lançar um olhar político sobre questões sobre a representação das mulheres.

Os filmes selecionados geraram reflexões a respeito da subjetividade e empoderamento das mulheres que representa, considerando os temas que estavam presentes em suas narrativas, tais como a sexualidade, o lesbianismo, a maternidade e a adolescência. O empoderamento, enquanto processo de conquista da autonomia e autodeterminação das mulheres frente a uma sociedade opressora, foi visualizado ao longo das análises realizadas. Assim, investigou-se as potências discursivas que os filmes *Aquarius* e *Estranha* trazem, utilizando a perspectiva do feminismo interseccional proposto por Crenshaw (2002).

Apesar de à primeira vista os filmes não se assemelharem tanto, por suas temáticas e pelo fato de serem protagonizados por mulheres com idades tão diferentes, além de usarem estratégias narrativas distintas, ambos



mostram opressões de gênero enfrentadas pelas personagens principais, seja em decorrência de suas idades - uma avançada e a outra ainda muito jovem -, seja pelo fato de que os homens tentam tomar decisões por elas.

Além disso, a centralidade do papel de Sara e Clara em suas narrativas e a profundidade como suas experiências são relatadas, possibilitou mostrar como a perspectiva interseccional atravessa a leitura das personagens e suas vivências. Por conseguinte, foi possível compará-las em suas narrativas e compreender como se dá a abordagem de ambas e levantar as cenas em que os momentos de opressão de gênero foram mais marcantes.

Em suma, as personagens Clara e Sara passam por processos subjetivos internos, mostrando um lugar de fala e um empoderamento no processo, além de representarem grupos de mulheres distintos, porém sem sucumbirem aos estereótipos. Dessa forma, considera-se que as mulheres representadas nos filmes *Aquarius* e *Estranha* são retratadas dentro do feminismo interseccional, sendo que a linguagem cinematográfica traz potências discursivas, utilizando elementos de comunicação visual e fazendo uso de artifícios para criar locais de fala para cada uma.

Assim, o presente estudo conseguiu compreender as



nuances propostas pela narrativa cinematográfica a respeito das mulheres e situações abordadas, contribuindo para a sistematização de como o lazer, enquanto prática cultural, possibilita reflexões, debates e novos olhares a respeito de questões sociais importantes. Portanto, a pesquisa ressalta a importância da análise de obras cinematográficas enquanto fontes de discussões sobre o papel e a representação da mulher dentro da sociedade, especialmente a latino-americana.

REFERENCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Rio de Janeiro: Edições Texto e Grafia, coleção de bolso. 3ª Edição, 2013.

BAUM, Frances. Researching public health: behind the qualitative-quantitative methodological debate. **Social Science & Medicine**, v. 40, n. 4, p. 459-468, 1995.

BAZIN, André **O que é o cinema?**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro; 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



BERTH, Joice; SANTOS, Naiara Pinheiro; MENEZES, Nilza; CAMPANARO; Priscila Kikuchi. Empoderamento e feminismo negro: decolonizando epistemologias e mentalidades. **Revista Mandrágora**, 2020, v.26, n.1, p.225-232.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**. Uma introdução. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

COMOLLI, J.L. Sob o risco do real. In: **Ver e poder: a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

CRENSHAW, Kimberle W. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, 2002.

CUENCA, Manuel. **Ocio humanista**. Dimensiones y manifestaciones actuales del Ocio. Bilbao: Universidad de Deusto, 2000.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985. DUQUE-ARRAZOLA, Laura Susana. O cotidiano sexuado de meninos e meninas em situação de pobreza. In: **Quem mandou nascer mulher?**: Estudos sobre crianças e adolescentes pobres no Brasil. Rosa dos Tempos, 1997. p. 345-402.

DUMAZEDIER, Joffre. **Sociologia empírica do lazer**. São Paulo: Perspectiva: SESC, 1976.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



GOMES, Christianne Luce. Lazer: Necessidade humana e dimensão da cultura. **Revista Brasileira de Estudos do Lazer - RBEL**, v. 1, p. 3-20, 2014.

GONÇALVES, Mariana M. Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça": Instigando o olhar por meio do cinema. In: GOMES, C.L. et al (Org.). **Lazer, projetos sociais e mediação cultural**. Belo Horizonte: Utópika Editora, 2019.

METZ, Christian. História/Discurso: Nota sobre dois voyeurismos. XAVIER, Ismail. In: **A experiência do cinema: Antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, v. nº 5, 1983.

MIGNOLO, Walter. **Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial**. Disponível em: <http://www.ramwan.net/restrepo/decolonial/20mignologeo politica%20del%20conocimiento.doc>. Acessado em 05 de abril de 2019.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, segunda edição, 2009.

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. **Revista Poiésis**, v. 9, n. 12, p. 51-63, 2008.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s). **VI Congresso Sopcom**. 2009.

PINHO, Juliana M. Representação da maternidade em Como



Nossos Pais. In: **Narrativas midiáticas**[recurso eletrônico] : crítica das representações e mediações /organização Rosana de Lima Soares, Mayra Rodrigues Gomes. – São Paulo: ECA-USP,2020.

PRUDENCIO, Natalia E. Os limites dos feminismos midiáticos: feminismos e questões de gênero em Mulher-Maravilha. In: **Narrativas midiáticas**[recurso eletrônico] : crítica das representações e mediações /organização Rosana de Lima Soares, Mayra Rodrigues Gomes. – São Paulo: ECA-USP,2020.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**: feminismos plurais. São Paulo: Polén, 2017.

SACK, Robert David. **Human territoriality**: its theory and history. London: Cambridge University Press, 1986.

VEIGA, Roberta. Quando elas olham para os dois lados: a experiência entre o se criança e o ser adulto em Juízo e Ó de Casa!. In: **Políticas dos Cinemas Latino Americanos Contemporâneos**. Palhoça - Santa Catarina. Editora Unisul, p. 281-293, 2012 .



CAPÍTULO 8

CORPO POLÍTICO RACIALIZADO: REFLEXÕES A PARTIR DE VICTORIA SANTA CRUZ

Cleuza Fernandes de Souza ⁹⁵

Fernando Carneiro Pires ⁹⁶

INTRODUÇÃO

Esse artigo parte de uma série de reflexões resultantes de leituras conjuntas, conversas, discussões e vivências. Vivências essas por parte da autora no coletivo afro feminista peruano “Presencia e Palabra: Mujeres Afroperuanas”⁹⁷, no período de 2019 a 2020, abarcando duas marchas contra o racismo e violência contra à mulher. Mesmo sendo um período relativamente curto, foi de uma intensidade que perpetuou

⁹⁵ Licenciada em Pedagogia pela Faculdades Integradas Campos Salles - São Paulo/SP, Brasil. Atriz por Célia Helena Centro de Artes e Educação - São Paulo/SP, Brasil. Mestranda em Educação Superior pela Universidad Nacional Mayor de San Marcos - UNMSM - Lima, Perú. E-mail: cleufernandess@gmail.com

⁹⁶ Arquiteto e Urbanista pelo Centro Universitário Dinâmica das Cataratas - UDC - Foz do Iguaçu/PR, Brasil. Mestrando em Políticas Públicas e Desenvolvimento pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA, Foz do Iguaçu/PR, Brasil. E-mail: fernandocarneiropires@gmail.com

⁹⁷ Presencia y Palabra é um coletivo de Mulheres Afro Peruanas diversas.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



288

vários questionamentos e percepções em torno da mulher afro-latina e afro-peruana, bem como da referência que foi Victoria Santa Cruz. Nessas marchas, foi experienciado um impacto sobre o coletivo em todas as ocasiões presentes, quando ressoava nas vozes as palavras escritas por Victoria Santa Cruz em “Me gritaron Negra”, sendo visto assim as contribuições que vêm impactando a sociedade peruana e latino-americana desde a projeção de Victoria na vida e na luta dessas mulheres negras ativistas, por meio do ritmo forte, postura de resistência e adaptação de canções aos objetivos atuais do movimento.

Figura 01: Fotos da Marcha “*Las vidas de las mujeres negras importan*” em Lima, Peru.



Fonte: *Presencia y Palabra*, 2020.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



Durante as marchas vimos essas mulheres com suas “cajitas”⁹⁸ e seus “cajones”⁹⁹ com toda a carga ancestral de todas que vieram antes; sua força e energia contagiante, estendia por parte da avenida Arequipa rumo ao palácio de justiça e a praça San Martín no centro de Lima, Peru. Victoria Santa Cruz, é uma referência por sua influência na diáspora afro-latina e afro-peruana. As contribuições de suas canções, são cantadas e adequadas aos seus objetivos denunciando: o patriarcado, o racismo e a violência contra a mulher; trazem a beleza e a voz magnífica de Victoria para o contexto de gritos de protesto, integrando, assim mulheres afrodescendentes, indígenas, brancas e mestiças, juntando pessoas de diferentes idades com seus “pañuelos”¹⁰⁰ e suas blusas roxas com os dizeres “a vida das mulheres negras importam”. Portanto, Victoria é uma grande inspiração, com seus escritos e principalmente com sua performance do poema “Me gritaron Negra” na perspectiva afro feminista na

⁹⁸Cajon é o aumentativo de cajá é um instrumento de percussão que se originou no Peru. São caixas de madeiras que os africanos escravizados usavam para tocarem seus ritmos.

⁹⁹Cajitas, instrumento de percussão afro-peruana, onde é pendurada no pescoço, o músico abre e fecha a tampa, enquanto com a outra mão bate na frente e aos lados com o taco.

¹⁰⁰Pañuelos em português Lenço teve origem no XVIII Encontro Nacional de Mulheres em 2003, Rosario-Argentina. Sinônimo de luta pelo projeto de legalização do aborto, inicialmente era a cor verde, mas não é mais a única cor e também o aborto não é mais a única causa que representa.



qual perpassa pelo corpo da mulher negra, visto como um corpo político da sua existência e resistência, através desse grito poético e de sobrevivência, ressaltou sua força ancestral para com suas manifestações artísticas e no seu propósito de vida.

Figura 02: Fotos da Marcha “Las vidas de las mujeres negras importan” em Lima, Peru



Fonte: *Presencia y Palabra*, 2020

1. ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA

Victoria Santa Cruz é celebrada e ovacionada por ser uma difusora das raízes da ancestralidade em seu trabalho artístico para o teatro e as danças afro no Peru e por sua coragem de ressignificar obstáculos durante a sua extensa carreira. No poema “Me gritaron Negra” é percebido o recurso discursivo e poético, como salienta Almeida, R. A., & Cortez, M. (2017), percebemos em cada palavra que vai adentrando o



poema e ao passo da construção da identidade negra que antes é inferiorizada pelos ditos superiores. Portanto, Victoria expressa os obstáculos que as mulheres que são interseccionadas pela sua cor de pele, seu cabelo e nariz carregam. Sua trajetória de vida inspira muitas pessoas principalmente meninas e mulheres negras latino-americanas e para além de artista nos faz sentir orgulhosas de nossos ancestrais e de toda nossa estética. Victoria teve uma infância marcada por uma época em que a discriminação era bem visível, porém é visto nesse poema o processo de transformação e sua construção.

Com essas reflexões postas vimos que, com esse racismo, sua realidade não foi muito diferente da de muitas crianças e mulheres negras de hoje, o que levanta considerações e reflexões sobre por quais motivos algumas pessoas dizem e se sentem superiores aos outros; e por que esse outro aceita essa inferiorização. Sendo ela uma grande estudiosa e difusora de nossas raízes ancestrais na sociedade latino-americana, essa mulher negra e que historicamente foi submetida à invisibilidade carrega consigo opressões que mulheres não racializadas não carregam (ALMEIDA; CORTEZ, 2017).

A autora Carla Akotirene (2019) em seu livro Interseccionalidade traz a questão das interseccionalidades que são perpassadas e devem ser agregadas a todos os



processos de luta da mulher, principalmente a mulher negra, indígena e todas as outras minorias étnicas. Esse conceito é desenvolvido como um abarcamento de interseções que a mulher negra carrega consigo na vida. A autora ressalta que esse pensamento explica uma matriz de opressões cisheterossexista, etária, divisora sexual do trabalho, opressões de raça, classe e sexo, sendo assim esses fatores sociais irão determinar socialmente seu papel e na sua construção identitária.

Há mais de 150 anos, mulheres negras invocam a interseccionalidade e a solidariedade política entre os Outros. (...) A interseccionalidade nos mostra mulheres negras posicionadas em avenidas longe da cisgeneridade branca heteropatriarcal. São mulheres de cor, lésbicas, terceiro mundistas, interceptadas pelos trânsitos das diferenciações, sempre dispostas a excluir identidades e subjetividades complexificação, desde a colonização até a colonialidade, conforme pensam Maria Lugones e Avtar Brah (AKOTIRENE, 2019, p. 27 e 30).

A violência condiciona a experiência das mulheres na sociedade como diz a Angela Davis “nós devemos erguer-nos enquanto subimos”. Esses grupos e organizações são os que nos apoiam para que o racismo não passe despercebido e que possamos denunciá-lo através de protestos e marchas; como as do “Presencia y Palabra”. Sabemos que se não reconhecemos o racismo como um entrave na nossa



sociedade, a luta das mulheres não será plenamente alcançada.

Davis (2017), no contexto estadunidense, nos diz que o empoderamento das mulheres nunca será alcançado enquanto não detivermos o racismo; transportando essa fala para outras sociedades vemos que historicamente a luta das mulheres na busca de igualdade para todas, não foram incluídas as questões sobre raça.

A fim de promover uma sociedade mais justa com direitos, oportunidades e a luta contra o patriarcado, violência e racismo, os coletivos dão suporte às pessoas, formulam estratégias e facilitam campanha contra a violência à mulher. Nesse sentido, historicamente as mulheres negras veem nesse coletivo um grande ou talvez único aliado em determinados momentos de suas vidas. É importante que os coletivos de mulheres reflitam as experiências das mulheres racializadas e suas interseccionalidades, fruto de uma colonização a partir da migração forçada de Africanas e Africanos do seu lugar de origem e que foram desumanizados, comercializados e lançados a rota do Atlântico. A violência que ela traz consigo até hoje, o racismo moderno, vem condicionando a experiência das mulheres na sociedade. (DAVIS, 2017).

Mulheres como Victoria Santa Cruz não nos deixam esquecer nossos ancestrais, preservando essa luta que



encontramos em coletivos. Os autores de Jesus, R. F., & de Lima Silva, R. (2019) em “A performance negra de Victoria Santa Cruz: escrevivência e feminismo negro” ressaltam como a liberdade é abordada por ela quando afirma que os colonizadores de fato nunca puderam escravizar os negros, pois seu Ritmo Interior nunca foi escravizado. Victoria acreditava que o Ritmo Interior era cósmico, suas combinações poderiam acionar vibrações que comunicavam com outras vibrações espirituais, partindo essa descoberta de um processo e devem ser passadas de geração em geração. Ou seja, carregamos o potencial para gerar esse Ritmo Interior e nossa busca pela nossa ancestralidade, o que Victoria chamou de Memória Ancestral. África vivemos, dançamos e cantamos.

Por Ritmo Interior, Victoria está falando, dentre outras coisas, da nossa capacidade de criação, da nossa resistência em preservar as nossas memórias ancestrais. A esta força interna ela atribui também a capacidade de nos conectarmos com a nossa intuição, que para ela é uma força que nos leva a criar e nos torna artistas. (DE JESUS, DE LIMA SILVA, 2019, p. 5).

Assim sendo, acreditamos no movimento da arte, nos movimentos ao caminho de libertação consciente. Reverenciamos todos os nossos ancestrais que se foram através da sua resistência para que estivéssemos hoje e continuarmos essa luta que vem desde a colonização.



Colonização essa que trouxe, através de métodos assimilatórios, conceito aproveitado por Reesink e Reesink (2023), um fluxo cultural unidirecional que incide de maneira em limitar ao mínimo a capacidade seletiva e adaptativa da cultura subordinada a todos os povos, sobretudo dos negros e indígenas, para com a cultura europeia, perdendo assim as memórias de nossas culturas de origem indígena e africana, produzido assim uma desaculturação, que se caracteriza como padrões culturais que são eliminados sem nenhuma substituição de novas formas que funcionem, ou seja, fazendo com que perdêssemos nossas referências ancestrais. Vitória Santa Cruz resgata em seu trabalho a revalorização dessa memória ancestral através dos ritmos e de seus escritos.

Bernd (1988, p. 42) ressalta as palavras do poeta cubano Nicolás Guillen de que primeiro precisamos reconhecer nossa condição de negro antes de reconhecer sua “cubanidade e sua americanidade passou pelo necessário reconhecimento de sua condição de negro”. Ao afirmar isso o autor ressalta que antes de qualquer reconhecimento de nacionalismo, é preciso reconhecer nossa condição de negro.

Segundo Ballestrin (2013) os autores pós-coloniais foram os primeiros porta-vozes do ser colonizado, conhecida de “tríade” francesa Aimé Césaire, Albert Memmi, Frantz Fanon e Edward Said, autores esses que contribuíram para a



transformação lenta e não planejada na respectiva base epistemológica das ciências sociais, ao tratarem em seus escritos sobre questões do Outro, assim sendo seus porta-vozes, dando voz usando o conceito de Spivak, aos colonizados.

No sul asiático nos anos de 1970, criou-se o grupo de estudos subalternos liderado por Ranajit Guha já nos anos de 1980 esse grupo passou a ser conhecido fora da Índia através dos autores, como Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Chakrabarty Spivak. Esta última em 1985 publicou um artigo que se tornou um modelo do pós-colonialismo: “Pode o subalterno falar?”, termo esse que foi tomado de Antônio Gramsci (BALLESTRIN, 2013).

Spivak com esse trabalho, apresentou aos Estados Unidos em seus estudos que “nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que se faça esse ato imbricado no discurso hegemônico” (ALMEIDA, 2010, p. 12, apud BALLESTRIN, 2013, p. 93).

O Oriente como invenção do Ocidente denunciou a funcionalidade da produção do conhecimento no exercício de dominação sobre o “outro”. Estes quatro autores contribuíram para uma transformação lenta e não intencionada na própria base epistemológica das ciências sociais. (BALLESTRIN, 2013, p.92)

Ainda em Ballestrin (2013) no ano 1992 alguns intelectuais latino-americanos, que viviam nos Estados Unidos, criaram o Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos, que foi



inspirado no grupo asiático Grupo Sul-Asiático dos Estudos Subalternos, o *founding statement*, organização interdisciplinar que reunia intelectuais sul asiáticos que eram dirigidos por Ranajit Guha. O Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos incorporou temas abordados pelo grupo Sul asiático na reconstrução de alternativas ao projeto feita pelos estudos culturais nas categorias de ordem política como classe, raça e gênero, que antes era descritivas e pareciam serem substituídas por categorias.

O Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos tornou evidente a necessidade de transcender epistemologicamente. Nesse Grupo Latino Americano dos Estudos Subalternos, estava Walter Mignolo, que destacava as diferenças das respostas indianas ao colonialismo do grupo latino, e denunciou a não ruptura total com autores eucentricos, e para ele não deveria haver assim uma influência total no grupo do sul asiático, visto que a própria América Latina estava fora do debate e, que a dominação ao colonialismo e resistência eram ocultas dentro do próprio debate, pois os latinos migrantes tinham percepções diferentes de colonialidade, porém com essas influências do pensamento crítico latino americano do século XX, alguns intelectuais desenvolveram linhas de pensamentos próprias como Aníbal Quijano. Devido a tantos impasses e divergências



teóricas o grupo se desfez em 1998, assim sendo nenhum dos grupos conseguiu radicalizar sua crítica ao eurocentrismo segundo o próprio Mignolo.

1.1. Colonialismo

De acordo com Quijano (2014, p. 285), colonialismo:

refere-se estritamente a uma estrutura de dominação/exploração onde o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial.

Ao se constituir esse colonialismo que traz Quijano (2014), o surgimento da América a partir da colonização e com a classificação social, essas novas identidades geo-culturais e sociais foram colocadas, sendo elas Europa, África e Ásia. Se estabelece um controle da cultura, do conhecimento e sua produção, expropriando todos os descobrimentos e as produções culturais para o benefício europeu, por meio de métodos assimilatórios, repressões às formas dos conhecimentos ancestrais, de sentidos, universos simbólicos, padrões de expressões e objetificação da subjetividade, ou seja, aconteceu uma imposição cultural, tecnológica, subjetiva, religiosa e nas perspectivas cognitivas.



Com a América o etnocentrismo colonial e a classificação social e racial contribuíram para que o europeu se sentisse naturalmente superior através das relações subjetivas e principalmente na perspectiva do conhecimento, sendo uma de suas ideologias, como traz Meneses, P. (2020), a ideia de expandir a luz do progresso sobre os povos bárbaros, aliada ao racismo, com massacres, rebeliões e muita destruição, exploração e desumanização. Em Quijano (2014) a classificação social se baseia na ideia de raça, que é uma construção mental da experiência da dominação colonial, é uma categoria da modernidade, não tendo conhecimento de existência antes de América. Foi a partir dessa classificação social que surgiram novas identidades índios, negros e mestiços e outras. Essa ideia de raça veio como forma de legitimar a dominação sobre o outro.

Nessa ideia de métodos assimilatórios, do universo simbólico e objetificação da subjetividade das pessoas racializadas, em Fanon (1965) vemos a construção psicológica e as interferências na saúde mental tanto das pessoas e povos colonizados, quanto dos colonizadores, aspectos que evidenciam a importância da vivência social na construção do racismo de forma inerente ao colonialismo. Em seu livro “Condenados da Terra” destaca a violência como papel



central no entendimento do colonialismo sobre o colono e o colonizado.

1.2. Colonialidade do poder

Em 1989 Aníbal Quijano (2014) trabalha o conceito Colonialidade do poder, onde exprime as relações de colonialidade nas esferas econômicas e políticas não terminadas com a destruição do colonialismo. A colonialidade é o conceito do fenômeno histórico-cultural relacionando a uma origem colonial, onde efeitos permanecem nas sociedades contemporâneas, entre os estados, nações e os saberes, nas estruturas sociais, culturais, subjetivas e políticas, mantendo estruturas coloniais, tendo assim uma relação com passado e presente. É um dos elementos que constituem esse novo padrão mundial de poder capitalista que teve sua origem a partir da constituição da América, operando em diferentes âmbitos e dimensões, tais como, material, subjetiva e intersubjetiva e em escala social.

Ainda em Quijano (2014) a Colonialidade é um processo fundamental de estruturação do sistema mundo moderno/colonial, que articula os lugares periféricos da divisão internacional do trabalho com a hierarquia étnico-racial global e com a inscrição de migrantes na hierarquia étnico racial das cidades metropolitanas globais. Com essa

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



constituição de América e do capitalismo colonial moderno e eurocêntrico, um novo padrão mundial de dominação se configura com a colonialidade e a modernidade, em outras palavras, o capitalismo eurocêntrico instala-se como constitutivo desse novo padrão de poder.

Quijano entiende a la modernidad, el otro eje del capitalismo eurocentrado y global, como «la fusión de las experiencias del colonialismo y la colonialidad con las necesidades del capitalismo, creando un universo específico de relaciones intersubjetivas de dominación bajo una hegemonía eurocentrada» (2000b:343). Para caracterizar a la modernidad, Quijano se enfoca en la producción de un modo de conocimiento, el que se rotula como racional, y que emergería desde el interior de este universo subjetivo en el Siglo XVII en los centros hegemónicos más importantes de este sistema-mundo de poder (Holanda e Inglaterra). Este modo de conocimiento es Eurocentrado. Quijano entiende que el Eurocentrismo es la perspectiva cognitiva no solamente de los Europeos, sino del mundo eurocentrado, de aquellos que son educados bajo la hegemonía del capitalismo mundial. (LUGONES, 2008, p. 8).

Sobre o conceito de patrón de poder capitalista eurocentrado, Lugones (2008) traz o que Quijano entende como o que está estruturado nas relações de poder de dominação, exploração entre os atores sociais e que disputa o controle básico da existência: sexo, trabalho, autoridade afetiva, subjetividade e intersubjetividade. A interseccionalidade revela que não podemos ver categorias como "raça" e "gênero" separadas umas das outras, de modo



que “el sistema de género moderno, colonial no puede existir sin la colonialidad del poder, ya que la clasificación de la población en términos de raza es una condición necesaria para su posibilidad” (LUGONES, 2008, p.93).

Lugones (2008) nos fala que, historicamente, os movimentos com feministas negras reivindicam conceitualmente uma análise enfatizando a interseccionalidade das categorias gênero e raça, porque essas categorias separadas invisibilizam as mulheres negras. Na categoria mulher e raça, mulheres negras hispânicas, asiáticas, americana nativa e chicana são invisibilizadas, ou seja, são mulheres negras.

La intersección nos muestra un vacío. Por eso, una vez que la interseccionalidad nos muestra lo que se pierde, nos queda por delante la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial.¹³ Solo al percibir género y raza como entretramados o fusionados indisolublemente, podemos realmente ver a las mujeres de color. Esto implica que el término «mujer» en sí, sin especificación de la fusión no tiene sentido o tiene un sentido racista, ya que la lógica categorial históricamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterosexuales y por lo tanto ha escondido la brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implica. (LUGONES, 2008, p. 82).



A autora aponta que no trabalho de Quijano, apesar do processo da modernidade eurocentrada capitalista, todos somos racializados e colocados num gênero, porém nem todos são dominados e vitimizados por esse processo de categorização, o processo é dicotômico, binário e hierárquico. Ao percebermos gênero e raça como entrelaçados, as mulheres negras podem ser vistas, no entanto, mesmo não tendo uma separação entre raça e gênero, para Quijano o tema gênero não é colocado sob interrogação (LUGONES, 2008).

Em afirmação ao autorreconhecimento e compreensão destes processos de colonialidade, diversas intelectuais negras, ativistas e artistas fortalecem as mulheres negras a enegrecer, a tornarem-se negras com uma ressignificação das opressões e valorização das suas identidades e culturas. Na vivência pessoal como mulher negra, para além de carregar opressões que atravessam nossos corpos, essas mulheres inspiram a nos reconhecermos enquanto potência e para não sermos desumanizadas. Nesse sentido, Victoria Santa Cruz e Lélia Gonzalez são duas importantes referências.

Lélia Gonzalez é um exemplo, ao reorganizar a sua prática e a compreensão de si mesma nos anos 1970, chegando como consequência em 1988, na proposição de uma categoria para uma interpretação da formação



histórico-cultural do Brasil e partes do continente americano: a amefricanidade latina. Lélia contribuiu para a percepção da profunda importância do papel da mulher negra na construção da sociedade brasileira e como o estudo do tema acaba demonstrando aspectos que muitos intelectuais pesquisadores nem desconfiam. Essa importância foi fundamental na construção dos valores e crenças do povo, passando aspectos das culturas africanas por meio do papel da Mãe Preta. Entrando assim, em outro conceito proposto por Lélia, o pretuguês, que é a africanização do português falado no Brasil e a africanização da cultura brasileira. (RODRIGUES, 2020).

A amefricanidade dá conta da experiência dos afrodescendentes nas Américas e resgata a intensa dinâmica cultural da reelaboração da herança africana no chamado Novo Mundo. Perceptível nas similitudes flagradas em várias partes das Américas, em especial nos falares africanizados do espanhol, inglês e francês, como equivalentes ao nosso pretuguês e até ao black english. (...) As implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (Amefricanity) são, de fato democráticas, exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA, e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em



modelos como a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewefon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. Desnecessário dizer que a categoria de Amefricanidade está intimamente relacionanda aquelas de Pan africanismo, *Negritude*, *Afrocentrismo*, etc. (GONZALEZ, 2018, p. 25, 329 e 330).

2. VICTORIA SANTA CRUZ

No livro de Jaramillo e Ortiz (2011), Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra nasceu no bairro de “La Victoria” em Lima, 1922. Foi uma compositora, coreógrafa, folclorista, estilista, compositora, poeta, cantora e expoente da cultura afro-peruana. É de uma família de intelectuais e artistas.

Toda a produção cultural da família contribuiu muito para o desenvolvimento cultural do Peru. Nicomedes Santa Cruz Aparicio e Victoria Gamarra Ramirez foram seus pais. Sua mãe era filha do pintor José Milagros Gamarra, que é considerado um dos precursores da pintura indigenista do Peru, já seu pai era um conhecedor de óperas e escreveu algumas obras teatrais no início do século XX.



Figura 03: Victoria Santa Cruz.



Fontes: Modo de Usar, 2013; Armelin, 2014. Adaptado pelos autores.

Ainda no livro *Hijas del Muntu: Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina*, Victoria e seu irmão Nicomedes Santa Cruz são considerados artistas que renovaram e recriaram a música e danças afro peruanas, ainda que essas manifestações se remontam os tempos da colônia, que nessa época essas músicas não eram conhecidas e apreciadas pelo público peruano, maioria essa constituída por brancos, andinos e mestiços.

De Jesus e de Lima Silva (2019) nos mostram que Victoria Santa Cruz esteve à frente de duas companhias teatrais, Cumanana e o Teatro y Danzas Negras Del Peru e anos mais tarde sendo convidada para dirigir o conjunto Nacional de Folclore na sua primeira formação. Seu irmão entrou para a companhia "Pancho Fierro" em 1957 que foi a primeira companhia de danças afro-peruanas nos anos cinquenta,



fundada por José Durand. Radialista, o irmão de Victoria a convidou para construir uma cena para seu programa dando assim um ponta pé inicial na sua carreira. Victoria fundou em 1958, junto com seu irmão Nicomedes Santa Cruz o grupo Cumanana. No início ela fazia coreografias e figurinos aos poucos respondendo as demandas do grupo, compondo músicas e escrevendo as peças teatrais. No ano de 1959 Victoria e seu irmão Nicomedes decidiram criar uma companhia de artistas negros, inspirados por uma representação de dança pela companhia de Katherine Dunham. Victoria se uniu ao grupo em 1959, assim, fundada a primeira companhia de teatro negro do Peru. A partir daí, criaram e recriaram músicas com referências de canções e danças antigas. Neste momento, Victoria cria e desenvolve um método baseado nos ritmos e em sua "memória ancestral" e seu irmão na investigação etnográfica. No Peru estava se passando o surgimento de danças, instrumentos tradicionais afro peruanos e músicas afro, Victoria estava compondo ou escrevendo peças de teatro. Os Santa Cruz tiveram grande participação no reconhecimento da grande importância dos negros na cultura nacional peruana. (Danielle Almeida, 2017, apud. de Jesus, R. F., & de Lima Silva, R.)

A definição de Victoria Santa Cruz sobre a "memória ancestral" é:

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



“(...) formas populares e culturais enraizados na África que herdei e aceitei como uma vocação ancestral e depois acreditei em uma certa disponibilidade para o ritmo do qual com os anos converteu-se em uma nova técnica, “o descobrimento e o desenvolvimento de um sentido para o ritmo”(V.Santa Cruz 1978,18). Havendo descoberto tudo isso primeiro através da ancestralidade, depois por estudo e prática. Cada gesto, palavra e movimento é uma consequência de um estado do ser e esse estado está unido através de conexões e desconexões de centros fixos e plexos... permito-me a redescobrir comunicações profundas da dança e da música tradicional que podem existir... o homem negro sabe através dos nossos ancestrais mesmo que não seja consciente disso, sabe que aquilo tem origem e é fundamentado no interior daqueles que é de sua origem.” (V. Santa Cruz 1988, p.85)

Seguindo em Jaramillo e Ortiz (2011) o propósito de Victoria foi estabelecer uma consciência em torno de uma diáspora africana para a costa peruana. Sua primeira peça criada junto com seu irmão foi Zanabary, apresentada em 1960, no Teatro La Cabaña, com grande sucesso, afirmando-os como precursores da cultura negra no Peru. A segunda obra de Victoria foi em 1961, Malató, na qual fez papel de uma mulher escravizada que era amante de um amo branco que a desprezava.

No ano de 1961 ganhou uma bolsa de estudos para a França para estudar teatro e coreografia em Paris. Estudou durante cinco anos na *Ecole Supérieure d'Etudes Chorégraphiques* e viajou por diferentes cidades da Europa e



África. Em Paris dirigiu e montou o balé “La muñeca” negra com elenco composto por atores africanos, antilhanos e cubanos. Nesse ano escreveu sua segunda peça, o drama negro Malató, esse foi muito importante na carreira dela, pois foi escrito e interpretado por ela mesma. Depois de assistir a essa peça um representante institucional da cultura da França a convidou para estudar teatro e dança, acabou de se mudar um ano depois para França. Estando na França reescreveu Malató, não tendo mais informações se foi concretizado. (Danielle Almeida, *apud* de Jesus, R. F., & de Lima Silva, R., 2019).

Santa Cruz llega a París en un momento en que el mundo respiraba aires de revolución através del movimiento de la Negritud. La influencia de este movimiento, inaugurado por dos poetas Aimé Césaire (Martinica) y Leopold Sedar Senghor (Senegal), se refleja en la obra de Victoria y la muestra de ello es el artículo Negritud en América Latina, publicado en el primer número de la revista Folklore (Perú, 1978). (ALMEIDA, 2017, p. 72).

No ano de 1966 Victoria regressa ao Peru e forma uma companhia “Teatro y danzas negras del Perú” com pessoas negras que não tinham uma formação especificamente artística, contudo tinham grande afinidade com os ritmos afro peruanos. Retornando a Perú começou a divulgar nas rádios e jornais para que pessoas negras que tivessem interesse em aprender teatro e danças fossem a sua casa, pois único



requisito era ter o ritmo. Nesse momento funda o grupo de *Teatro y Danzas Negros del Perú*, onde tinham como integrantes trabalhadores de baixa renda. Victoria investiu nos integrantes dando formação sobre África, arte e cultura negra em uma educação plural. Ressaltando no grupo sempre o compromisso e a responsabilidade. Já em 1968 no *Teatro y Danzas Negros del Peru*, participaram das Olimpíadas no México e ganharam o prêmio como melhor grupo artístico e melhor direção. Nesse período ganharam medalha de ouro e menções pelo comprometimento com o trabalho. Nesse grupo estava Ronaldo Campos que em 1969, fundou o *Perú Negro*, que permanece ativa companhia de teatro e danças negras do Peru. Nesse mesmo ano foi convidada para dirigir o Conjunto Nacional de Folclore, tendo danças e músicas tradicionais negras e indígenas, período esse marcado de luta pelo espaço, visibilizando o folclore peruano, vindo a renunciar ao cargo três anos depois.

Victoria persistiu para que os artistas assumissem e desenvolvessem posturas positivas em relação a sua identidade negra, assim, lutando contra os estereótipos negativos em relação ao reconhecimento da identidade racial no Peru.

A companhia “Teatro y danzas negras del Perú” fez turnês internacionais incluindo as Olimpíadas do México em 1968. No



mesmo ano de 1968 houve o golpe militar do general Juan Velasco Alvarado. Foi criado o Instituto Nacional de Cultura e em 1969 Victoria Santa Cruz foi nomeada como diretora da Escola Nacional de Folclore.

Já em 1969 fundaram uma nova companhia “Peru negro” que é a mais conhecida e prestigiada mundialmente da música e dança afro peruanas com seus 40 anos seguidos. No mesmo ano que fundaram a companhia ganharam o primeiro prêmio no Festival Hispano-americano de Canção e Dança na Luna Park em Buenos Aires, Argentina.

Em 1972 Victoria escreve “Um marido paciente”, trabalhando também como diretora da obra, e em 1973 o Conjunto Nacional de Folclore promoveu a música andina e a com influência africana, através da promoção, pesquisa e preservação da música, instrumentos musicais e danças.

Em 2004, apresentou *La Magia del Ritmo*, foi seu último trabalho, decidindo após esse se retirar da cena pública. Veio a falecer em 20 de agosto de 2014.

Com seus artistas, Victoria utilizou a partir do Ritmo Interior em torno da potência herdado de África. seu método “Descubrimiento y desarrollo del sentido del ritmo”. A mesma recriou e coreografou várias danças como: a zamacueca¹⁰¹

¹⁰¹Zamacueca estilo musical peruano e dança de casal solto.



que é antecessora da marinera.¹⁰² E a recriação através da sua memória ancestral do “lando”¹⁰³, dança esquecida do repertório peruano. Seu trabalho foi desenvolvido em concepções filosóficas e metodológicas em torno do Ritmo Interior:

Que ela definia como uma metodologia de educação rítmica, baseada em combinações rítmicas de raiz africana que tinha como objetivo alcançar em seus praticantes, atitudes psicossomáticas prévias ao trabalho rítmico, que ela considerava necessário para que o aprendizado em dança ocorresse com profundidade. (PASTOR, 2016, *apud* DE JESUS; DE LIMA SILVA, 2019, p.45)

Figura 04: Victoria Santa Cruz Artista



Fonte: Arteversa, 2019.

Terminado o governo de Velasco em 1980, as artes folclóricas foram deixadas de lado e Victoria aceitou o convite

¹⁰²Manirera é uma dança da costa do Perú.

¹⁰³Lando é uma dança de origem angolana, chegando à América na época colonial.



para ser professora na Universidade Carnegie – Mellon em Pittsburgh, Pennsylvania, Estados Unidos, ensinando teatro. Estando ela entre os anos de 1982 e 1999 como professora convidada e assistente na Universidade de Carnegie Mellon, dirigiu vários workshops em diferentes países, mas também seguiu com a carreira, produzindo peças teatrais e colaborando em: *Peer Gynt*, *Antígona* e *Mahabharata* dirigido por Peter Brook. Victoria esteve como docente nessa universidade dezessete anos, se aposentou e regressou ao Peru e continuou trabalhando interdisciplinaridade com diferentes profissionais.

Com o propósito de criar uma organização internacional chamada “Saúde, Equilíbrio e Ritmo”, em 2005 fez sua última publicação, chamada “*Ritmo: El organizador eterno*”. Em 30 de agosto de 2014, Victoria Santa Cruz faleceu com 91 anos em Lima no Peru.

2.1. Me gritaron !Negra!

Me gritaron !Negra! é um poema de Victoria onde recria um episódio de racismo vivido em sua infância, onde ela é humilhada e seus traços são depreciados e que acabam fazendo com que ela assume os valores do Outro no primeiro momento. Esse Outro, que Fanon (2008) coloca como aquele que indica como posso recuperar meu ser e que me faz



conhecer que há um ser que sou eu. Porém paulatinamente sua dignidade é recuperada, assim, como sua autoestima o orgulho de sua cor, sua pele e seu cabelo.

Levando em consideração o que Quijano (2014) nos diz, raça é uma criação da modernidade onde identidades sociais foram criadas: índios, negros e mestiços. Com conotações raciais, relação de dominação e diferenças fenotípicas.

Las diferencias fenotípicas fueron usadas, definidas, como expresión externa de las diferencias "raciales": en un primer periodo, principalmente el "color" de la piel y del cabello y la forma y el color de los ojos; más tarde, en los siglos XIX y XX, también otros rasgos como la forma de la cara, el tamaño del cráneo, la forma y el tamaño de la nariz. El color de la piel fue definido como la marca "racial" diferencial más significativa, por más visible, entre los dominantes / superiores o "europeos", de un lado, y el conjunto de los dominados / inferiores "no-europeos", del otro lado (Quijano, 2014, p. 319)

Me gritaron negra

*Tenia siete años apenas,
Apenas siete años,
Que siete años!
No llegaba a cinco siquiera!
De pronto unas voces en la calle
Me gritaron !Negra!
Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra!
Soy acaso negra? Me dije, sí!*



*Qué cosa es ser negra?
Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía.
Y me sentí negra, Negra!
Como ellos decían. Negra!
Y retrocedí. Negra!
Como ellos querían. Negra!
Y odie mis cabellos y mis labios gruesos
Y miré apenada mi carne tostada,
Y retrocedí.
(...)
Y pasaba el tiempo,
y siempre amargada
seguía llevando a mi espalda
mi pesada carga
(...)
Y como pesaba!
Me alacé el cabello,
me polveé la cara,
y entre mis cabellos siempre resonaba
la misma palabra.
(...)
Hasta que un día que retrocedía,
retrocedía y que iba a caer,
Negra! Negra! Negra! Negra!*



(...)

¿y qué ¿ Negra!Sí! Negra sí!

Soy ¡Negra, negra, negra!

Negra soy.

De hoy en adelante no quiero

lacia mi cabello...

Y voy a reírme de aquellos,

que por evitar según ellos

que por evitarnos algún sinsabor,

llaman a los negros gente de color.

(...)

Y bendigo al cielo porque quiso Dios

que negro azabache fuese mi color,

y ya comprendí ...

(...)

¡Negra soy!

Historicamente, segundo Bernd (1988), vimos no ano de 1934 surgir um movimento de ressignificação da palavra “negro” na linguagem com o poeta antilhano Aimé Césaire, que pela primeira vez utiliza o termo em sua obra de 1939 “*Caderno de um regresso ao país natal*”, visto que tinha um sentido pejorativo, e ressignifica em um sentido positivo, no



mesmo sentido que Victoria descreve nesse episódio de sua vida em “*Me gritaron negra*”.

De acordo com de Almeida, R. A., & Cortez, M. (2017), que traz uma análise do poema de Victoria Santa Cruz, a autora é a voz presente na narrativa e sobre a realidade que ela vive, assim como as vozes discursivas do conflito, problematizando o discurso racista, é em primeira pessoa indicando que quem narra é o participante da história, onde no caso do “*Me gritaron negra*” a protagonista ocupa ao longo do processo de construção da sua identidade diferentes espaços de fala no texto. Na narrativa descreve a menina que sofre com o processo de conscientização da sua ancestralidade, no caso do poema a narradora compartilha através da sua experiência seus pensamentos e emoções, aproximando nessa forma narrativa o protagonista com o leitor, ao expor suas emoções, uma relação de cumplicidade. Se reconhece ao longo do texto o processo de reconhecimento e a construção da identidade negra pautado pela presença da voz do Outro, estabelecendo um jogo de alteridade versus identidade.

Ainda de acordo com de Almeida, R. A., & Cortez, M. (2017) a canção poema é entendida em etapas de um processo de transformação em inocência, rejeição, negação e afirmação. Na inocência “*Tenia siete años apenas*”, é onde



uma criança demonstra não entender o sentido negativo da sua cor e origem, indicando também mais de uma voz no texto, a voz do outro, que separa dela, que a sentença, estabelecendo uma dicotomia no texto.

Na rejeição, "*Soy acaso negra?*", que é o segundo momento, é a tomada de consciência da diferença imposta aos grupos, os que são negros e os que não são negros. Valores positivos e negativos, gerando tensão no texto e a oposição no texto. Insere o discurso do preconceito racial e o narrador passa a incorporar o discurso de imposição fazendo com que haja a negação do ser, uma não identificação. Depois há uma aceitação do discurso do outro.

No terceiro momento "*Y retrocedí. Negra!*" acontece o retrocesso da protagonista, aceitando o que foi imposto e a busca de não parecer o que é. Negando a identidade para parece com aqueles ditos superiores, se tornando impotente diante da imposição.

Tendo uma passagem temporal é posto que as diferenças vão além dos traços cabelos, lábios e pele, mas também no cotidiano. Dado essa consciência da dificuldade em carregar o peso resulta na negação de seus traços, dado uma tentativa de aproximar com a estética branca.

Chegamos na última parte, a transformação "*Hasta que un día que retrocedía*", diante de uma possibilidade de render-



se ao discurso de outrem, há uma transformação do estado de aceitação do discurso do outro à admissão da sua identidade. Esse processo de enfrentamento identitário agora caminha para a afirmação “*De hoy en adelante no quiero*”.

Nesse momento, a afirmação revelando uma voz, afirmando como negra pelo entendimento que por meio do retrocesso e da degradação da imagem entende que reconhecer a sua identidade é o caminho “*ya tengo la llave!*”. *Llave* essa para livrar dessa tentativa de embranquecimento e aceitar sua ancestralidade e seu pertencimento de ser negra.

E para finalizar temos uma voz do Outro já no final, mas que dessa vez a protagonista tem outra atitude ao responder. “*Y voy a reírme de aquellos*”. A sua fala e sua identidade negra já é outra e fala do outro quase nada. Diante da possibilidade de sucumbir ao imperativo do discurso alheio, há a transformação de um estado de aceitação do discurso do outro à assunção da sua identidade.

Victória deixa bem claro a sua linguagem ao responder em seu poema que sente orgulho de ser negra. Sendo assim, a protagonista toma consciência da sua negritude e passa a exaltá-la, processo esse que acontece através de um ato de discriminação que foi narrado ao longo do poema, ou seja, reconhecimento esse que vemos em também em Victoria não



somente na cor da sua pele, mas através de todas suas obras e sua reivindicação ancestral.

Santa Cruz escreve *Me Gritaron Negra* “em referência a experiência de preconceito vivida ainda criança dentro de um grupo de amigos que a expulsaram simplesmente por ser negra” (ARMELIN, 2016), crescendo, então, decidida a combater o preconceito racial presente na sociedade em que vivia. (DE ALMEIDA; CORTEZ, 2017, p. 2)

A protagonista é chamada de negra no sentido pejorativo, depois ela se questiona o que é ser negra e depois se descobre negra dando um sentido positivo de ser negra, seguindo o movimento de Césaire que assim reverte o termo que era usado negativamente para reafirmá-lo positivamente.

Figura 05: Apresentação de “Me Gritaron Negra”



Fonte: Fahrenheit, 2021



Santa Cruz (2004, p.1) lembra que *“no hay cambio posible que no empiece por la transformación propia, personal; afrontar cada uno aquello que lo escinde y que se alimenta de nuestros miedos, como ella dice: el enemigo vive en casa”*.

Neste sentido da transformação pessoal e estrutura de reconhecimento baseada no outro, Fanon (2008, p. 136) frisa que *“se a estrutura psíquica se revela frágil, tem-se um desmoronamento do ego. O negro cessa de se comportar como individuo acional. O sentido de sua ação estará no Outro (sob a forma do branco), pois só o Outro pode valorizá-lo. No plano ético, ou seja, valorização de si. Mas há algo mais.”*

Percebe-se com a análise do poema e com sua biografia, seu compromisso político com a arte afro-peruana, ao abrir a sua casa para ensinar teatro e dança, a sua preocupação com a maneira como essas representações artísticas negras eram concebidas. Além da busca por uma estética de dança e teatro construída com a presença de pessoas negras em um período em que as cenas artísticas eram tomadas pelos *black faces*, não apenas no Peru, mas no mundo inteiro.



2.2. Reafirmação do corpo político racializado

A reafirmação do corpo político racializado e toda a complexidade do mundo atual no momento em que mulheres latino-americanas buscam parcerias nos coletivos, e que enquanto ser histórico encontra em referências como Victoria Santa Cruz um fortalecimento individual, coletivamente é posto e ao mesmo tempo enaltece sua referência, reivindica nossos ancestrais. O que Victoria traz em seu poema e legado é atemporal de resistência ancestral que se entrelaça entre o ritmo e corpo. No poema analisado a voz do Outro que se reconhece como racista coloca o outro em lugares de inferioridade. Esse corpo que historicamente foi marginalizado, em seu poema é um corpo político, elemento histórico e performático de resistência. Em de Almeida, R. A., & Cortez, M. (2017) a protagonista reverte ao desvalorizar a palavra do Outro, se reconhece na fala do Outro, porém não se inclui mais nesse espaço pejorativo, e por último, afirma sua fala e sua identidade.

[...] podemos falar da constituição identitária como um processo que se dá mediado pelas relações com as pessoas, os valores, os sentidos, os símbolos e a cultura; sendo que o sujeito vai se constituindo à medida que internaliza valores e significados que permeiam o social (MEIRELES, 2012, p. 4)



Em seu poema vimos um processo de tomada de consciência de identidade, enquanto uma pessoa em conflito consigo mesma, processo esse que ocorre aos poucos, de se reconhecer, e vimos que isso acontece em determinados tempos que identificamos no texto, como em *"Tenía siete años apenas, Y pasaba el tiempo"*, percepção de si mesma e descoberta. E essa última por esse trágico episódio que se retrata no poema. Episódios esses que a maioria das mulheres negras são submetidas em uma sociedade estruturalmente racista para uma tomada de consciência enquanto um sujeito histórico racializado.

Como dito antes esse poema é atemporal e as vozes discursivas demonstrar a compreensão da protagonista na relação da construção de sua identidade. Segundo, de Almeida, R. A., & Cortez, M. a voz do racista participa do processo de construção da identidade como oposição da protagonista. A palavra Negro aparece como afirmação dessa compreensão *"Soy ¡Negra, negra, negra! ."* da protagonista e a resignificação da palavra Negro que no início era pejorativa, agora positiva nesse reconhecimento na vida da protagonista, visto nas marca do texto escrito em maiúsculos e sua repetição.

No entendimento da construção da identidade nas relações socialmente, assim compreendendo toda uma



problemática que envolver a questão racial que perpassar a vida das pessoas negras, pois tudo que envolve cultura negra é subjugado e subalternizado. (de Almeida, R. A., & Cortez, M. 2017).

Depois tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas (FANON, 2008, p.104).

No poema o processo de tomada de consciência se deu através de um ato doloroso sofrido na sua infância na qual seus traços físicos foram ditos pejorativamente para ela enquanto criança, período esse, que as questões de representatividades não eram pautadas na sociedade e nem para Vitória. Pois ainda não tivera um contato direto com o racismo, ato esse, que a levou a negar a sua negritude, que até então não era uma problemática, assim como muitos negros(as) toma consciência através de atos racistas que estruturalmente são sutis, mas que muitas vezes acontece em situações dolorosas, como a do poema que a princípio nos faz negar nossa negritude: a cor, o cabelo, os lábios grossos em uma tentativa de embranquecimento que foi sempre colocado como bonito, superior e digno de tudo, desde da colônia.



Almeida (2020) organiza e explica a complexidade estrutural do racismo que é não somente uma característica de um modelo produtivo ou social, mas é justamente um fundamento de existência deste sistema, ou seja, expõe a importância de compreender o racismo estrutural em que vivemos, bem como reforça a relevância de pessoas como Victoria Santa Cruz no sentido de gerar tensões de tomada de consciência para o cotidiano. Neste sentido, o posicionamento pessoal e em coletivo passa a ser também fundamentalmente antirracista, em todas as dimensões possíveis de manifestação, pessoal e social.

Lélia Gonzalez (2020) destaca a importância das mulheres negras nos movimentos sociais e como esta participação foi uma construção, no Brasil, a partir do movimento negro mais do que do movimento feminista, sendo nos dois espaços necessários o posicionamento quanto à visibilidade da mulher negra.

Victoria Santa Cruz (apud. Arteversa, 2019) expõe que o fato negativo tem o seu papel no despertar para o pertencimento de ser negra, ou seja, quando uma pessoa sofre um ato de racismo, esse ato pode ser ressignificado, pois passa a transformar as pessoas e assim as desperta para algo que ainda não se via.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho parte de uma narrativa de experiências vivenciadas em um curto tempo, mas de uma grande potência formativa enquanto sujeito histórico, ao participar da marcha do coletivo de mulheres diversas *Presencia y Palabra: Mujeres Afroperuanas*, no ano de 2020 em Lima, onde foi possível vivenciar a potência da referência de Victoria Santa Cruz para essas mulheres. Partindo de uma experiência individual e coletiva, essas vivências foram fortalecidas em uma reivindicação coletiva do que nos foi negado historicamente: o exercício pleno de nossos direitos enquanto sujeitos, o que muitas vezes individualmente não encontra as mesmas forças necessárias que quando juntas, para enfrentar o racismo que permeia a sociedade.

Quando a mulher negra se junta com outras mulheres negras enquanto um ser histórico, os laços são fortalecidos, individualmente e coletivamente. Os coletivos dão suporte para muitas mulheres, tanto emocional como para saber sobre seus direitos. Os coletivos dão suporte para mulheres negras no processo de construção das identidades, visto que a construção da identidade se dá na relação com o Outro.

A representatividade de Victoria Santa Cruz tem importância para toda a sociedade e principalmente para



mulheres e meninas negras em uma sociedade onde mulheres negras foram sempre vistas e colocadas em lugares de inferioridade, por exemplo nos espaços artísticos como ocupava a artista. Ela traz uma força imensa para as gerações com toda sua expressividade que reivindica a ancestralidade, como visto em seu poema “*Me gritaron Negra*”.

Sua representatividade alcança toda América Latina, especialmente para as mulheres negras. No poema analisado foi visto que o indivíduo não ocupa somente um único lugar para falar, mas que tem muitas vozes, identificando no poema três diferentes espaços de fala: a descoberta identitária, a voz social do grupo ao qual pertence, e a voz do branco que influencia esse sujeito. Entendemos nossa protagonista como um ser ativo e social, que responde ao Outro nas relações ao perceber os discursos das relações de poder, em meio ao racismo entranhado na sociedade peruana, sendo uma mulher negra obrigada a negar seus traços físicos, passando por todo um processo conflituoso para sua aceitação na construção identitária.

Vivemos ainda em sociedades em que é preciso perceber quais corpos são vistos e quais são negligenciados, em que é preciso compreender os processos de construção da identidade do corpo político racializado. Para viver esse



processo, referências como Victoria Santa Cruz e expressões artísticas que integram a identidade contribuem para este caminho pessoal e coletivo.

REFERÊNCIAS

Akotirene, Carla. **Interseccionalidade**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural**. 5ª reimpressão. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

ARMELIN, Débora. Victoria Santa Cruz: a força de uma voz afro-peruana. **Afreaka**. 2014. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/victoria-santa-cruz-forca-de-uma-voz-afro-peruana/>>. Acesso em 15 fev. 2021.

ARTEVERSA. Victoria Santa Cruz: existência e escuta das mulheres negras em arte e educação. **Arteversa**. 2019. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=2299>>. Acesso em 15 fev. 2021.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista brasileira de ciência política**. n. 11, p. 89-117, 2013.

BERND, Zilé. **O que é negritude**. Vol. 209. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Boitempo Editorial, 2017.



DE ALMEIDA, Rayana. A.; CORTEZ, Mariana. “Me gritaron negra” e a construção da identidade negra no contexto peruano. **PERcursos Linguísticos**, 7(14), 584-598, 2017.

DE JESUS, R. F.; DE LIMA Silva, R. **A performance negra de Victoria Santa Cruz: escrevivência e feminismo negro**, 2019.

do Nascimento, Tamires G. Lélia Gonzalez anuncia a primavera para as rosas negras-resenha. **Lutas Sociais**, 23(43), 367-371, 2019.

FAHRENHEIT. Uma canção de liberdade e orgulho na voz de Victoria Santa Cruz. **Fahrenheit**. 2021. Disponível em: <<https://fahrenheitmagazine.com/arte/musica/un-canto-de-libertad-y-orgullo-en-la-voz-de-victoria-santa-cruz>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Editora Ulisseia, 1965.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. EDUFBA, 2008.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro latino americano**. Org.: Flavia Rios e Márcia Lima. Zahar, 2020.

JARAMILLO, Maria Mercedes; ORTIZ, Lucia. **Hijas del Muntu: Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina**. Panamericana Editorial. 2011.

LANDER, Edgardo (Ed.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas** (pp. 8-23). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula rasa**. n. 09, p. Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



73-101. 2008.

MENESES, Paulo. Etnocentrismo e relativismo cultural: algumas reflexões. **Revista Gestão & Políticas Públicas**, 10(1), 1-10, 2020.

MODO DE USAR. Victoria Santa Cruz (1922 - 2014). **Revista Modo de Usar**. 2013. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2013/12/victoria-santa-cruz.html>>. Acesso em 15 fev. 2021.

PRESENCIA Y PALABRA. **Presencia y Palabra: Mujeres Afroperuanas**. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/presenciaypalabra/photos/?ref=page_internal>. Acesso em 15 fev. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina1. **A Colonialidade do Saber: etnocentrismo e ciências sociais–Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: **Clacso**, 107-126, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Cuestiones y horizontes. Antología esencial: De la independencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Selección y Prólogo a cargo de Danilo Assis Clímaco. **Archivos: Revista de Filosofía**, (9), 507-514. 2014.

REESINK, Edwin B.; REESINK, Mísia L. A “conquista espiritual” dos Tupinambá: a originalidade teórico-conceitual da aculturação e o regime de relação assimétrica de Thales de Azevedo. **Caderno CRH**, 36, e023016, 2023.

Arte, cultura e comunicação sob os múltiplos olhares de mulheres na América Latina e no Caribe



331

RODRIGUES, Carla. Leiam Lélia Gonzalez. **Revista Cult**. 2020. Disponível em: <<https://revista.cult.uol.com.br/home/leiam-lelia-gonzalez/>>. Acesso em 15 fev. 2021.

SANTA CRUZ, Victoria. **Ritmo: el eterno organizador**. Editora Debate, 2004.



Sobre os organizadores

Júlio César Suzuki

jcsuzuki@usp.br

ORCID [https:// orcid.org/0000-0001-7499-3242](https://orcid.org/0000-0001-7499-3242)



Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso, graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná, graduação em Química pelo Instituto Federal de São Paulo, mestrado em Geografia (Geografia Humana) pela Universidade de São Paulo, doutorado em Geografia (Geografia Humana) pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência, em Fundamentos Políticos, Sociais e Econômicos da Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, é Professor Associado da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Integração da América Latina (PROLAM/USP), onde também atua como vice-coordenador. Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Agricultura, Urbanização, Geografia e Literatura e Teoria e Método.



Rita de Cássia Marques Lima de Castro

ritalimadecastro@usp.br; ritalimadecastro@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0137-6005>



Doutora em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina - PROLAM/USP. Mestre em Administração de Empresas pela Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getulio Vargas. Jornalista, formada pela Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero. Bacharel em Administração pelo Centro Universitário Senac SP. Bacharel em Ciências Contábeis pelo Centro Universitário Senac SP. Pós-doutorados: 1) FEA-USP, Departamento de Administração (2015-2017). 2) FEA-USP, Departamento de Economia (2019-2022). Na USP: Professora e orientadora de Mestrado e Doutorado - Prolam-USP, desde jan.2021. Pesquisadora no CORS - Center for Organization Studies e no NESPI - Núcleo de Estudos e Pesquisas de Política Internacional, Estudos Internacionais e Políticas Comparadas, ambos da FEA-USP. Pesquisadora no GP--CNPq Psicologia, Sociedade e Educação na América Latina, do Instituto de Psicologia-USP e no CRIACOMC (ECA-USP); Pesquisadora na Cátedra José Bonifácio - IR-USP. Presidente adjunta para o Brasil e Chefe de Relações Internacionais do Centro Latinoamericano de Estudios en Epistemología Pedagógica. Professora de Ensino Superior desde 2004. Avaliadora ad hoc de cursos - Basis – INEP-MEC. Avaliadora de premiações na área pública. Na Área Acadêmica, desde 1998 desenvolve projetos de Credenciamento Internacional, Auto Avaliação Institucional, Implantação de Sistemas Educacionais, Assessoria Acadêmica - Apoio à Pesquisa.



Andréa Rosendo da Silva

andrearosendo@usp.br; dearosendo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6384-2270>



Jornalista, doutoranda bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam/USP). Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR), bacharel em Comunicação Social - Jornalismo e graduada em Geografia pela UFPR. Professora colaboradora na pós-graduação lato sensu "Gestão de Projetos Culturais (GESTCULT)" do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc), da ECA-USP. Integra a Cátedra Otavio Frias Filho de Estudos em Comunicação, Democracia e Diversidade e os Grupos de pesquisa: Mirada-Estudos de Gênero e Audiovisual (USP); Grupo de Estudos do Núcleo de Apoio à Pesquisa Celacc (Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação) da USP; o GT "Epistemologias decoloniais, territorialidades e cultura" do CLACSO (Conselho Latino Americano de Ciências Sociais); Núcleo de Pesquisa Diálogos Interseccionais e Epistemologias Latinoamericanas da USP (Nupedelas/USP), e Grupo de Pesquisa RHECADOS - Hierarquizações Étnico-raciais, Comunicação e Direitos Humanos, da Universidade Estadual da Bahia (Uneb). andrearosendo@usp.br; dearosendo@gmail.com



Sobre os autores

Agnelo Bento Lino Filho

Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH). Atualmente desenvolve Tese sobre Madame Satã (filme) e Bom Crioulo (romance). E-mail: agnelo.filho@usp.br

Andréa Rosendo da Silva

Jornalista, doutoranda bolsista Capes pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam/USP). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Integra o Grupo Estudos de Gênero na América Latina (USP), o GT "Epistemologias decoloniais, territorialidades e cultura" do CLACSO (Conselho Latino Americano de Ciências Sociais) e a Rede Antirracista Quilombação. Pesquisadora nas áreas de Epistemologias Decoloniais, Cinema, Comunicação e Cultura, Audiovisual e Visualidades. E-mail: andrearosendo@usp.br.

Carolinne Mendes da Silva

Mestre e doutora em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Integra os grupos de estudos Marxismo e Cultura (USP) e Mirada – Estudos de Gênero e Audiovisual (USP). Professora da Rede Municipal de São Paulo. Pesquisadora nas áreas de Cinema, História, Relações de gênero e Relações raciais no Brasil. E-mail: carolinnemendes@gmail.com.



Cleuza Fernandes de Souza

Licenciada em Pedagogia pela Faculdades Integradas Campos Salles - São Paulo/SP, Brasil. Atriz por Célia Helena Centro de Artes e Educação - São Paulo/SP, Brasil. Mestranda em Educação Superior pela Universidad Nacional Mayor de San Marcos - UNMSM - Lima, Perú. E-mail: cleufernandesss@gmail.com

Christianne Luce Gomes

Doutora em Educação, com Pós-doutorado em Ciências Políticas e Sociais. Professora Titular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Coordenadora do Mestrado e do Doutorado Interdisciplinar em Estudos do Lazer da UFMG (2019-2021). E-mail: chris@ufmg.br

Dennis de Oliveira

Professor associado da Escola de Comunicações e Artes da USP, jornalista, doutor em Ciências da Comunicação. Autor dos livros "Jornalismo e Emancipação - uma prática jornalística baseada em Paulo Freire", "A luta contra o racismo no Brasil" e "Jornalismo e os Dilemas na Sociedade da Inflação das Informações". Coordenador científico do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação e pesquisador do Instituto de Estudos Avançados da USP; e do GT "Epistemologias decoloniais, territorialidades y cultura" do CLACSO. Professor visitante da Universidad Minuto de Dios, de Bogotá, e da Facultad Latino-Americana de Ciencias Sociales, de Buenos Aires, integrante da Cátedra da Universidade Central do Vaticano.



Diego Augusto Souza Cabalheiro

Mestre em Administração pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Bacharel em Relações Internacionais (UNIDERP). Educador Popular no Instituto Araxá de Inovação Social. E-mail: diegocabalheiro@outlook.com

Eliane Weinfurter dos Santos

Mestra em Filosofia na Escola de Artes, Ciências e Humanidades – USP, título obtido em 2019. Doutoranda no Departamento Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades – FFLCH-USP. Início: setembro/2020.

Fernando Carneiro Pires

Arquiteto e Urbanista pelo Centro Universitário Dinâmica das Cataratas - UDC - Foz do Iguaçu/PR, Brasil. Mestrando em Políticas Públicas e Desenvolvimento pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA, Foz do Iguaçu/PR, Brasil. E-mail: fernandocarneiropires@gmail.com

Iara Fernanda da Silva Custódio

Especialista em Ensino de Sociologia, Licenciada em História e Pesquisadora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: iaracustodiofer@gmail.com

Júlia Drumond Cunha

Mestre em Estudos Interdisciplinares do Lazer (UFMG) e Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. E-mail: juliadrumondcunha@gmail.com.

Série: Narrativas contemporâneas de mulheres latinas no poder, na política, na arte, na cultura e comunicação



Liliane Vasconcelos

Licenciada em Letras, pela Universidade Católica do Salvador (2001); Especialista em Letras, pela Universidade Federal da Bahia (2003); Mestre em Letras (Literatura), pela Universidade Federal da Bahia (2007); Doutor em Letras (Literatura Brasileira), pelo programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, UFBA, (2016). Doutorado Sanduíche no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, IPPUR/UFRJ (2015). É professora da Graduação em Letras, professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social da Universidade Católica do Salvador e da Rede Pública do Estado da Bahia. Atualmente é coordenadora e professora do Centro de Escrita Científica da Universidade Católica do Salvador e líder do grupo de pesquisa Temporalidades Urbanas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Brasileira, Literatura Baiana, Imaginário Urbano. E-mail: liliane.vasconcelos@pro.ucsal.br

Maiara Bomfim Franco

Graduada em Letras Vernáculas - Língua Portuguesa pela Universidade Católica do Salvador (2015); Mestre em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social pela Universidade Católica do Salvador (2021). Atualmente é pesquisadora do grupo de pesquisa Temporalidades Urbanas na Universidade Católica do Salvador (2019). Tem experiência na área de Letras com ênfase em suas respectivas Literaturas.. E-mail: maiara.franco@edu.com.br



Manoela de Barros Barbosa Furtado Ribeiro

Manoela Furtado (1989, reside em Porto Alegre/RS) é artista visual com produção em instalação, fotoperformance e videoperformance. Doutoranda (2020-atualmente) e Mestra (2019) em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Licenciada (2013) e Bacharelada (2015) em Artes Visuais (UFRGS). Atua como professora de Artes do Município de Canoas/RS, desde 2015. Vencedora do 13º Prêmio Açorianos de Artes Plásticas como Destaque artista em início de trajetória. Participou de mais de 40 exposições (individuais e coletivas). E-mail: furtadomr@gmail.com.

Link do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3901276548354832>

