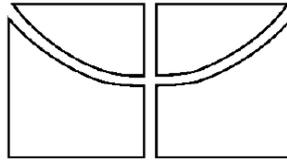


Mulheres negras e (in)visibilidade:

imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)

Conceição de Maria Ferreira Silva (Ceíça Ferreira)



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

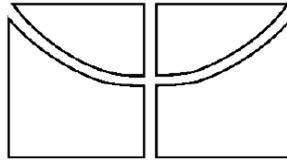
Mulheres negras e (in)visibilidade:

imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)

Conceição de Maria Ferreira Silva

Brasília, 2016

[VERSÃO FINAL]



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Mulheres negras e (in)visibilidade:

imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)

Conceição de Maria Ferreira Silva

Tese apresentada ao PPG/FAC, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social, na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita.

Brasília, 2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S SI586 m Silva, Conceição de Maria Ferreira
Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários
sobre a intersecção de raça e gênero no cinema
brasileiro (1999-2009) / Conceição de Maria Ferreira
Silva; orientador Tânia Siqueira Montoro. --
Brasília, 2016.
297 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Comunicação) --
Universidade de Brasília, 2016.

1. Mulheres negras. 2. Cinema brasileiro. 3.
Imaginário. 4. Raça e Gênero. 5. Recepção fílmica. I.
Montoro, Tânia Siqueira , orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Mulheres negras e (in)visibilidade:

imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)

Autora: Conceição de Maria Ferreira Silva

Orientadora: Professora Doutora Tânia Siqueira Montoro

Defesa: 25/04/2016

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Tânia Siqueira Montoro
Presidente (FAC/UnB)

Professora Doutora Selma Regina Nunes Oliveira
Membro Interno (FAC/UnB)

Professora Doutora Liliane Maria Macedo Machado
Membro Interno (FAC/UnB)

Professora Doutora Maria Luiza Martins de Mendonça
Membro Externo (FIC/UFG)

Professora Doutora Florence Marie Dravet
Membro Externo (FAC/UCB)

Professor Doutor Armando Bulcão
Suplente (FAC/UnB)

Para minha mãe, Maria de Lourdes, que com seu amor incondicional, ora resignado, ora altivo, sempre afetuoso, me ensinou, assim como no seu ofício de costureira, a desatar os nós, bordar sonhos e costurar minha própria história.

AGRADECIMENTOS

A todas e todos que me protegem, e principalmente à senhora do meu ôrí, minha
fé e gratidão! Odoyá!
A minha família, pelo carinho e estímulo. Ao Dalton, pelo amor, pela paciência,
pela interlocução cotidiana.

À professora doutora Tânia Siqueira Montoro, pela orientação e pelo apoio.
À professora doutora Maria Manuel Baptista e todas as colegas que me acolheram
durante a estada na Universidade de Aveiro/Portugal.

À Universidade de Brasília, onde vivenciei quatro anos de intenso aprendizado. À
Capes/Reuni pelo financiamento desta pesquisa. A todas as pessoas que
participaram do estudo de recepção fílmica.

A todas as amigas e os amigos próximos e distantes, que direta ou indiretamente
me ajudaram, me ouviram, me embalaram, me fortaleceram; e com as/os quais
compartilhei o sonho, as inquietações e o choro (alegre e triste) vividos nesta
jornada.

A todas as Marias, Beatrizes, Suelis, Raimundas, Lucienes, Edileuzas, Giances,
Lydias, Elzas, Anas, Juremas e tantas outras que abriram caminho e que me
ensinam pelo exemplo ou pelo afeto que é preciso força, fé e doçura para
continuar a caminhada, para contornar os obstáculos, “para compreender a
sabedoria do fluxo, para assim como a força das águas, fazer o impossível ser
apenas uma questão de tempo”.

Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria mistura a dor e a alegria

Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania
De ter fé na vida

(Trecho da canção “Maria Maria”, de Milton Nascimento)

[...] a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha, etc.,
mas tornar-se negra é uma conquista.

Lélia Gonzalez

RESUMO

Esta tese se propõe a investigar as inter-relações entre a cultura e o cinema brasileiro na construção e veiculação de imaginários sobre as mulheres negras, considerando a experiência histórica diferenciada e as estratégias de resistência feminina negra como possíveis elementos de mediação desses repertórios audiovisuais e seus regimes de visibilidade. Para isso, esta pesquisa, a partir das contribuições dos estudos culturais, da crítica feminista, da teoria do cinema e do feminismo negro acerca da intersecção de gênero e raça, desenvolve a análise fílmica de três longas-metragens de ficção: *Orfeu*, de Cacá Diegues (1999), *Bendito fruto*, de Sérgio Goldenberg (2004) e *Besouro*, de João Daniel Tikhomiroff (2009). É realizado ainda o estudo de recepção de uma das produções desse *corpus*, por meio da aplicação do modelo codificação/decodificação de Stuart Hall em grupos de discussão, buscando articular a representação e a recepção fílmicas, âmbitos distintos mas interligados no circuito contínuo de produção de sentido. Considerando-se o papel do cinema como produto e produtor de imaginário, verificou-se na análise fílmica a predominância de imagens preestabelecidas sobre as mulheres negras, no que se refere ao corpo e à sexualidade, aos trânsitos e deslocamentos espaciais, sociais e simbólicos sobre os quais incidem o entrecruzamento do racismo, do sexismo e da desigualdade social, embora também emerjam estratégias criativas na construção das personagens femininas negras quanto às relações de afeto e pertencimento, e sua capacidade de agência, exploradas no espaço fílmico, na construção narrativa e nos elementos da linguagem audiovisual. A pesquisa de recepção do filme *Bendito fruto* em três grupos de discussão também apresenta essa relação de força entre os sentidos instituídos e as novas possibilidades de interpretação, que se ancoram nas experiências pessoais das/dos participantes, assim como em suas identificações afetivas com outras representações audiovisuais e televisivas. Logo, essa investigação integrada do filme, de suas práticas de recepção e dos recortes de gênero e raça como categorias de análise viabiliza a reflexão sobre o reconhecimento das mulheres negras no cinema e na convivência inter-racial brasileira.

Palavras-chave: Mulheres negras. Cinema brasileiro. Imaginário. Raça e Gênero. Recepção fílmica.

ABSTRACT

The present thesis investigates the interrelations between Brazilian culture and cinema in the construction and transmission of imaginaries surrounding black women, considering their unique historical experience and the strategies of black women's resistance as possible mediation elements of these audiovisual repertoires and their regimes of visibility. In order to do that and by applying contributions from cultural studies, feminist critique, film theory, and black feminism, this research analyses three fiction films: Cacá Diegues' *Orfeu* (1999), Sérgio Goldenberg's *Bendito fruto* (2004), and João Daniel Tikhomiroff's *Besouro* (2009). One of these productions is also the object of a reception study which applies Stuart Hall's encoding/decoding model to discussion groups in order to associate filmic representation and reception, distinct but interconnected domains in the ongoing circuit of production of meaning. Grounded on cinema's role as a product and a producer of imaginaries, the filmic analysis reveals a predominance of preconceived images of black women when it comes to body and sexuality, to the spatial, social, and symbolic movements and displacements affected by the merging of racism, sexism, and social inequality, even though creative strategies also emerge from the construction of black female characters as far as their relations of affection and sense of belonging are concerned, as well as their ability to act, all of which are explored in filmic space, in narrative construction, and in audiovisual language elements. The reception study of *Bendito fruto* by three discussion groups also brought forth this relation of force between the established meanings and new interpretative possibilities which rely on participants' personal experiences and affective identifications with other audiovisual and televised representations. Therefore, the combined investigation of the film, its reception practices, and the selection of gender and race as analytical categories enables the debate on the recognition of black women in Brazilian cinema and interracial relations.

Keywords: Black women. Brazilian cinema. Imaginary. Race and gender. Film reception.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
I – Um breve percurso por imagens e memórias	12
II – Roteiro dos caminhos percorridos	14
CAPÍTULO 1 - PANO DE FUNDO: ESTUDOS CULTURAIS E FEMINISMO	24
1.1 Articulações entre feminismo, mulheres e gênero	24
1.2 Encruzilhada de assimetrias	32
1.3 Trânsitos entre comunicação e cultura: das representações ao(s) imaginário(s)	44
1.4 A mulher, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema	56
CAPÍTULO 2 - CENÁRIOS DE ESCASSEZ NA COMUNICAÇÃO E NO CINEMA BRASILEIROS	79
2.1 Pesquisa integrada entre feminismo e estudos culturais	79
2.2 Estudos de recepção na comunicação e no cinema.....	84
2.3 Ausência, estereótipo e o <i>corpus</i> de pesquisa	97
CAPÍTULO 3 - O CINEMA E OS SENTIDOS DO FILME	108
3.1 Imagens e imaginários: uma proposta de análise.....	108
3.2 <i>Orfeu</i> (Cacá Diegues, 1999)	112
3.2.1 O mito, o realismo e a questão racial no cinema brasileiro	114
3.2.2 Das mulheres de <i>Orfeu</i> às outras mulheres negras.....	128
3.3 <i>Bendito fruto</i> (Sérgio Goldenberg, 2004)	156
3.3.1 Um amor de novela e o quarto de empregada.....	160
3.3.2 A mulher negra e o romance inter-racial.....	165
3.4 <i>Besouro</i> (João Daniel Tikhomirow, 2009).....	185
3.4.1 Mãe Zulmira e as iabás na trajetória de <i>Besouro</i>	186
3.4.2 O corpo e os silêncios da mulher negra	197
	10

CAPÍTULO 4 - A PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA RECEPÇÃO DO FILME

<i>BENDITO FRUTO EM GRUPOS</i>	210
4.1 Instrumentos de coleta de dados em pesquisa de recepção fílmica	210
4.1.1 Grupo de discussão	210
4.1.2 Formulário de perfil e observação.....	211
4.2 A seleção e o perfil das/dos participantes	212
4.3 Tratamento e análise dos dados	216
4.4 Mediações, representações e memórias sobre mulheres negras	217
4.4.1 Eixo 1 – O filme e o cotidiano	218
4.4.1.1 O final feliz	218
4.4.1.2 Mulheres ficcionais e reais	223
4.4.1.3 Memórias visuais	233
4.4.2 Eixo 2 – As micronarrativas.....	241
4.4.2.1 A caracterização da protagonista feminina negra	242
4.4.2.2 A trajetória da protagonista feminina negra	247
CONSIDERAÇÕES FINAIS	254
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	262
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	288
APÊNDICE A	291
APÊNDICE B	295
APÊNDICE C	297

INTRODUÇÃO

I – Um breve percurso por imagens e memórias

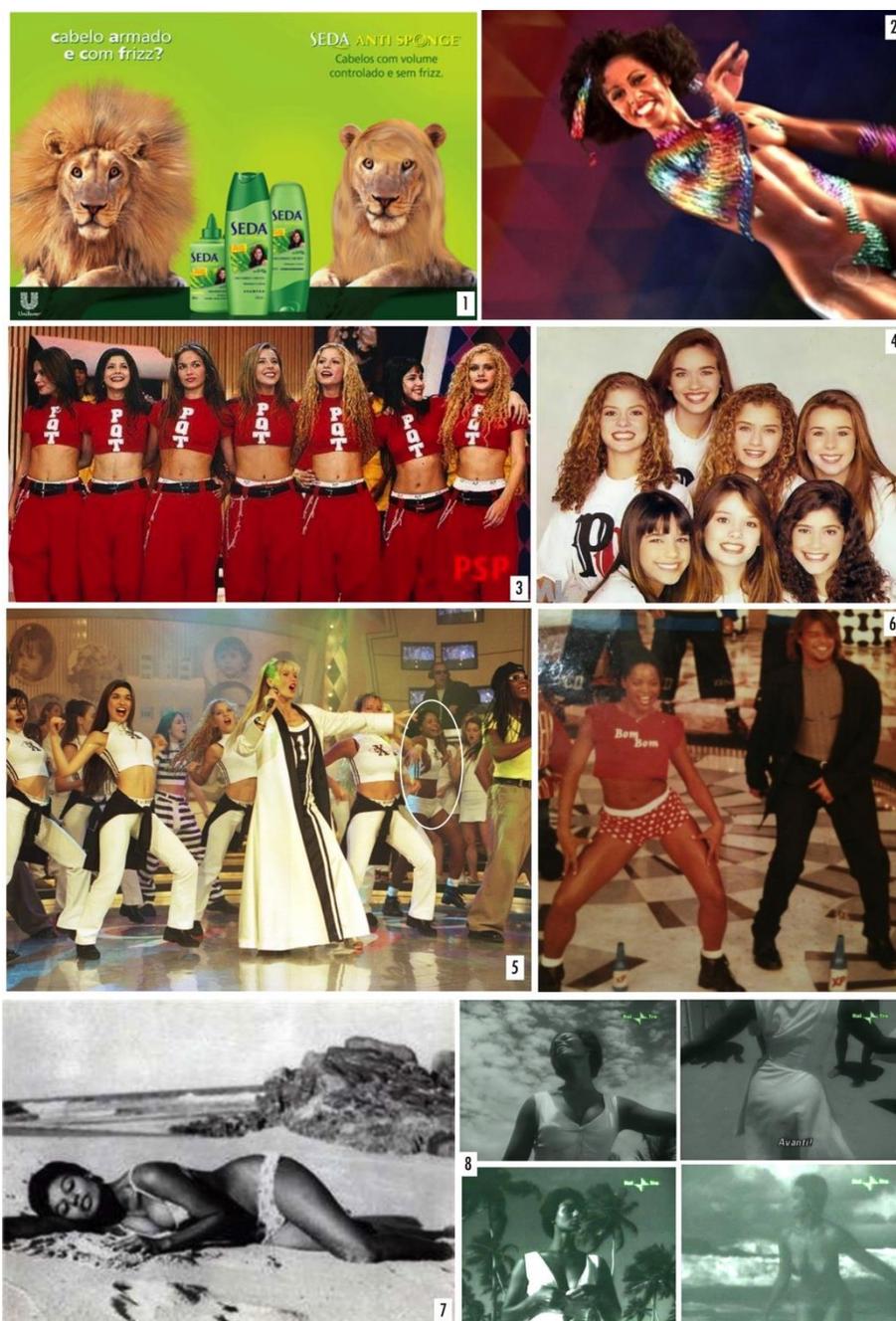


Figura 1 - Memórias visuais

[1: Anúncio da campanha publicitária da linha de produtos Seda Anti-sponge, que, em seu comercial de TV, mostrava um safári no qual uma turista é flertada por uma leoa e parece não entender o que está acontecendo. Ao se olhar no espelho, no entanto, percebe seu cabelo tão armado quanto a juba de um leão; 2: A “mulata globeleza” em *frame* da vinheta do carnaval de 1997; 3-4: As paquitas *New Generation* (assistentes de palco de Xuxa no período de 1995-2000); 5-6: A dançarina Adriana Bombom no programa *Planeta Xuxa* e ensinando o cantor porto-riquenho Ricky Martin a dançar “na boquinha da garrafa” (sucesso do *axé music* nos anos 1990); 7-8: A personagem Cota (Luiza Maranhão) no cartaz e em *frames* do filme *Barravento* (Glauber Rocha, 1962)].

Comerciais de cremes alisantes e de tantos outros produtos que, em um passe de mágica, transformavam cabelos crespos, volumosos e “rebeldes” em madeixas lisas e fáceis de pentear; vinhetas do carnaval, em que a “mulata globeleza”, com seu corpo escultural, reinava sozinha e nua na tela da TV; o sonho de ser paqueta da Xuxa... Essas foram algumas das imagens com as quais eu e talvez muitas meninas (nascidas nos anos 1980) convivemos na adolescência e, por consequência, vivenciamos a preocupação com o cabelo “armado” e também o desejo de se sentir bonita, questões que permanecem presentes em nosso cotidiano.

Essas memórias visuais foram remexidas em uma situação recente, quando, ao comentar com algumas estudantes esse sonho de ser paqueta, percebi o quanto lhes pareceu deslocada essa referência de beleza e sucesso. Uma estudante me lembrou que “havia, sim, uma paqueta negra, a Bombom!”. Como espectadora e fã dos programas da Xuxa, eu também me lembrava da Adriana Bombom. Justamente esse codinome, entretanto, além do figurino e da postura mais sensualizada, demarcava seu lugar como dançarina de *axé music* e não como integrante do grupo das paquetas (composto predominantemente por meninas brancas e/ou loiras).

Ainda considerando esses meandros que compõem nossas representações na TV e no cinema nacional é que surgiu uma grande inquietação diante da personagem Cota, interpretada pela atriz Luiza Maranhão, no filme *Barravento* (1962), o primeiro longa-metragem dirigido pelo cineasta Glauber Rocha, uma das produções analisadas durante minha pesquisa de mestrado sobre as representações das religiões afro-brasileiras no cinema nacional (SILVA, C., 2010). Aquela investigação não contemplava diretamente a intersecção de raça e gênero. Ainda assim foi possível observar a forma como essa personagem feminina negra era retratada na narrativa¹ (Figura 1 – imagem 8), na divulgação do filme, com o uso da imagem da atriz de biquíni (Figura 1 – imagem 7), e no anúncio do lançamento de *Barravento* no Rio de Janeiro como um filme de “violência, sexo, suspense e fetichismo”, apresentando “a beleza satânica de uma mulher (Luiza Maranhão), no mais excitante nu do cinema!”.² Logo, pode-se considerar que, apesar das várias inovações e rupturas técnicas e estéticas propostas pelo

1 Mulher independente, a personagem Cota, prostituta na cidade, volta a morar na comunidade de Buraquinho, onde se relaciona com Firmino, que a usa para seduzir Aruã (futuro líder daquele grupo de pescadores) com o propósito de destruir a proteção divina do jovem. A sequência na qual Cota exhibe-se nua à contemplação desses dois personagens masculinos elucidada a objetificação dessa personagem feminina negra, condição já indicada nos momentos iniciais do filme e nos tipos de enquadramento, ângulos e movimentos de câmera em que Cota é representada, conforme aponta Ferreira (2012).

2 Essa imagem é usada em um cartaz de divulgação do filme, publicado em Gatti (1987); a citação consta da biografia do cineasta (disponível em: <<http://tempoglauber.com.br/expo.pdf>>).

movimento Cinema Novo, a representação da mulher negra em *Barravento* ainda trazia uma estruturação enfática no corpo e na sexualidade.

Juntamente com essas memórias visuais, também várias outras produções do cinema, da publicidade, do jornalismo e da televisão brasileira assemelham-se à historiografia, à literatura e à cultura nacional no que se refere à manutenção de uma visibilidade limitada das mulheres negras (e da população negra como um todo, ora pelo estereótipo, ora pela ausência) (ARAÚJO, 2000a, 2000b, 2008; CARNEIRO, 2002; CARRANÇA; BORGES, 2004; DALCASTAGNÈ, 2005, 2008; EVARISTO, 2003, 2005). Esse procedimento, que naturaliza os processos de exclusão e as assimetrias sociais, raciais e de gênero, também caracteriza a convivência inter-racial brasileira, ainda ancorada na valorização da mestiçagem (e de um ideal estético branco) como elementos fundantes de nossa identidade nacional, historicamente veiculada nos meios de comunicação e no cinema brasileiros.

II – Roteiro dos caminhos percorridos

a) A proposta de pesquisa

Com a manchete “As mulheres negras estão fora do cinema nacional”, várias matérias divulgaram na internet, em setembro de 2014, a pesquisa *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)* (CANDIDO et al., 2014), desenvolvida pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj). O propósito da pesquisa era investigar se havia diversidade na produção cinematográfica e na representação dos diferentes grupos sociais.

A partir de uma análise quantitativa dos filmes nacionais de maior bilheteria entre 2002 e 2012, que somam 218 longas-metragens de ficção, 224 diretores, 412 roteiristas e 939 atrizes e atores, tal estudo constatou que as pessoas envolvidas, em sua maioria, são brancas (44% são homens e 36% são mulheres). A participação negra ainda é ínfima, pois 14% de atores e 4% de atrizes (pretos/as e pardos/as³) estão no total dos elencos principais do cinema

3 Em tal pesquisa são consideradas/os negras/os a soma dos grupos populacionais preta/o e parda/o, segundo classificação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

brasileiro comercial. Logo, “entre todas as combinações de cor e gênero consideradas, é a das mulheres pretas e pardas aquela que mais está excluída”, pontuam Candido et al. (2014, p. 21).⁴

Os dados atualizam a histórica condição de (in)visibilidade imposta às mulheres negras na produção cinematográfica, conforme evidencia a atriz Léa Garcia, em entrevista à jornalista Sandra Almada (1995, p. 101).

[a jornalista comenta o olhar triste da atriz, constante em suas personagens]

Léa: Isso acontecia muito nas gravações em que a cena era minha e não me davam o direito de fazê-la toda. É um momento seu que “cortam” para um outro ator, e você não completa sua interpretação. É nesses boicotes que está o preconceito [...]. O ator negro está falando e, de repente, a câmera fica parada no rosto do ator branco, que está em silêncio, contracenando com ele. Vive-se, portanto, duas situações diferentes num mesmo instante. E não há como não se entristecer.

Sandra: Os “cortes” são para que não se exiba a imagem do negro durante muito tempo no vídeo?

Léa: É preconceito mesmo. Você não é uma figura que a mídia tem interesse de veicular. Ela não vai te “explorar” muito mesmo. Não somos belos para eles. [...] Não vende. Então, o “ator negro” está falando e, de repente, a câmera está focalizando o rosto do ator que está em silêncio, contracenando com ele. A gente começa a observar o movimento da câmera, percebo o que está acontecendo, mas não se pode parar aquilo. A gente se segura por estar representando, por amar a arte de representar. Então, se vive dois momentos naquele instante. É uma coisa muito séria!

Nesse contexto insere-se a proposta desta pesquisa, que busca, a partir das representações audiovisuais, compreender os trânsitos e as inter-relações entre a cultura e o cinema brasileiros na construção e veiculação de imaginários sobre as mulheres negras. Assume-se que a experiência histórica diferenciada e a atuação feminina negra (CARNEIRO, 1994; GONZALEZ, 1984) são possíveis elementos de mediação desses repertórios audiovisuais.

Salientamos que a categoria “mulheres negras” é utilizada para designar os sujeitos sociais que historicamente têm vivenciado a intersecção do racismo, do sexismo e da desigualdade social nas práticas cotidianas, na produção de conhecimento e, principalmente, nas representações dos meios de comunicação. Nesta última instância, as mulheres negras experienciam gênero e raça por meios dos regimes de (in)visibilidade, que se relacionam com

4 A pesquisa revela ainda uma situação semelhante quando se observam as funções de diretor e roteirista, que são predominantemente exercidas por homens brancos (84% e 68%, respectivamente), enquanto a participação feminina branca corresponde somente a 13% e 24%; diretores e roteiristas negros (pretos e pardos) são apenas 2% e 4% do total de profissionais. Assim, observa-se que as mulheres ainda ocupam um lugar minoritário e, em se tratando das negras, constata-se uma total ausência nas funções de diretor e roteirista.

os silêncios e ausências no imaginário nacional sobre suas formas de atuação, suas relações de pertencimento, bem como suas estratégias de sobrevivência e formas específicas de confrontação e subversão (CARNEIRO, 1994; SOARES, 2008; WERNECK, 2010).

b) Justificativa, objetivos e hipóteses

Reconhece-se a centralidade dos meios de comunicação como principal matriz cultural das sociedades contemporâneas (HALL, 1997; SILVERSTONE, 2002; SODRÉ, 2005a), que cria, consolida, reformula determinadas imagens e visões de mundo em detrimento de outras. Essa matriz não só institui valores e representações como também oferece afetos e padrões de conduta, com os quais os indivíduos se reconhecem e se identificam, constroem suas identidades, forjam “suas capacidades e potencialidades de fala, ação e criatividade” (KELLNER, 2001, p. 11). Assim, torna-se necessário observar como as práticas de representação e a construção das identidades estão estreitamente relacionadas.

[...] os *media* são responsáveis por prover a base pela qual grupos e classes sociais constroem uma imagem das vidas, práticas e valores de outros grupos e classes. Essas imagens, representações esparsas e fragmentadas da totalidade social, acabam construindo um todo coerente, o imaginário social “[...] através do qual nós percebemos os ‘mundos’, as ‘realidades vividas’ dos outros e, imaginariamente, reconstruímos suas vidas e as nossas em algum ‘mundo por todos’ inteligível, numa ‘totalidade vivida’”. (HALL, 1977 apud ESCOSTEGUY, 2001a, p. 69).

Consideramos que as representações audiovisuais reiteram a natureza discursiva dos produtos midiáticos e atuam como uma tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994), que não apenas representa, mas impõe, por meio das noções dicotômicas de beleza, feminilidade e masculinidade, modelos de comportamento. Ocorre o mesmo em relação às hierarquias raciais, conforme elucidam estudos anteriores que apontam a hegemonia de um padrão estético branco, a pequena participação de atores e atrizes negras nos elencos e a constância em personagens inferiores e estereotipadas nas telenovelas e no cinema brasileiros. Isso evidencia a potencialidade do imaginário cultural brasileiro, que pelo discurso da mestiçagem e pelo ideal de branqueamento determina as relações inter-raciais e os regimes de visibilidade (ARAÚJO, 2008; LIMA, 2001; RODRIGUES, 2012; STAM, 2008; SOVIK, 2004, 2009).

O imaginário é, segundo Baczko (1985), um lugar estratégico, responsável pela apropriação dos símbolos e das relações de sentido que podem ser usados para a manutenção do poder e do controle social. Isso se deve à potência unificadora do imaginário, que pela fusão entre verdade e normatividade institui um esquema interpretativo da realidade, “[...] suscita adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos da sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos” (BACZKO, 1985, p. 312). Além dessa vertente estabilizadora, a paráfrase, o imaginário também opera por meio da polissemia, que possibilita deslocamentos, recombinações e/ou a criação de novos sentidos e práticas (CASTORIADIS, 1982; ORLANDI, 2013; NAVARRO-SWAIN, 1993).

Desse modo, a partir das representações audiovisuais, propomos investigar a forma pela qual o cinema atua como produto e produtor de imaginários sobre as mulheres negras. Para isso, buscamos analisar, nesses repertórios audiovisuais, os imaginários dominantes e também possíveis microrresistências e subversões, articulando os âmbitos da produção (a análise do produto audiovisual) e da recepção (o estudo das leituras e mediações de espectadoras/es sobre um dos filmes estudados).⁵

Tal articulação possibilita a compreensão e a análise da produção de sentidos acerca da intersecção de gênero e raça nessas duas instâncias, nas quais ainda é escassa a investigação de forma integrada, conforme atestam Montoro (2009) e Escosteguy e Messa (2008) em seus respectivos levantamentos sobre a produção científica brasileira sob a perspectiva dos estudos feministas e de gênero.

Mencionamos também o trabalho de Mascarello (2005, 2009) acerca da marginalização dos estudos de recepção cinematográfica na pesquisa brasileira de cinema, na qual a análise das mensagens é ainda a linha de investigação predominante. Dessa forma, tal proposta apresenta como desdobramentos as seguintes questões:

- 1- De que maneira são construídas e retratadas as mulheres negras e as simetrias e assimetrias raciais, sociais e de gênero em representações audiovisuais no período de uma década (1999 a 2009)? A partir de quais categorias de sentido essas representações se articulam com o imaginário cultural brasileiro?

5 Ao propor uma investigação sobre as linguagens e narrativas audiovisuais e suas relações com o imaginário cultural e as práticas sociais, bem como analisar a natureza discursiva de tais produtos culturais sociomidiáticos (no âmbito da produção e da recepção), com seus múltiplos e complexos significados, esta tese está em consonância com os propósitos da linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília.

- 2- Que elementos visuais, espaciais e sonoros das narrativas audiovisuais estudadas comportam redes de significação, lócus de pertencimentos e de afirmação identitária que podem ser completados e/ou ressignificados na análise fílmica, ao se considerar a experiência histórica das mulheres negras?
- 3- Como se relacionam as leituras do filme (especialmente, quanto às representações sobre as mulheres negras) e as posturas, condutas e visões de mundo das/dos participantes acerca da intersecção de gênero, raça e desigualdade social?
- 4- Levando-se em conta o circuito produção-circulação-recepção do filme, que tipo de relações (ressonâncias, contradições e dissonâncias) são possíveis de serem observadas entre a intenção do argumento fílmico e as formas de interpretação da narrativa fílmica?

Desse modo, configura-se como objetivo geral desta pesquisa investigar como são produzidos e veiculados os imaginários sobre as mulheres negras no cinema brasileiro contemporâneo. A pesquisa orienta-se nos seguintes objetivos específicos:

- Analisar, a partir da construção e da atuação das personagens femininas negras, como são elaboradas e orquestradas as representações audiovisuais e os regimes de visibilidade oferecidos às mulheres negras em três filmes brasileiros lançados entre 1999 e 2009;
- Comparar semelhanças, diferenças, mudanças, inovações e continuidades nos processos de representação das mulheres negras em filmes lançados nessa década, apontando assim ressonâncias e dissonâncias de representação sonora e imagética de tal grupo racial nas produções selecionadas;
- Identificar nos repertórios imaginários presentes na linguagem audiovisual (o não dito, o não expresso, o não visível, o interdito, o sugerido, o fora-de-quadro etc.) possíveis microrresistências, estratégias de subversão e formas de protagonismo empreendidas pelas mulheres negras brasileiras;

- Elaborar como ponto de aplicação da análise das representações audiovisuais um estudo de recepção das leituras e mediações empreendidas por espectadoras/es, articulando os âmbitos da produção e da recepção, com o propósito de investigar como tais sujeitos se relacionam e se apropriam das produções audiovisuais (e dos imaginários que elas suscitam sobre a intersecção de gênero e raça) em suas práticas cotidianas e em seus processos de formação identitária.

Seguindo o exercício proposto de examinar, a partir das representações audiovisuais, os repertórios imaginários sobre as mulheres negras e de identificar possíveis formas de resistência das personagens femininas negras, assim como analisar as leituras elaboradas a partir do ponto de vista das/dos espectadoras/es, foram formuladas as seguintes hipóteses:

1. A intersecção entre gênero, raça e desigualdade social determina assimetrias específicas às personagens femininas negras na cinematografia brasileira recente (longas-metragens de ficção lançados no período de 1999 a 2009);
2. Subserviência, hipersexualização e escassez de afeto (falta de vínculos familiares e relações de pertencimento) são características ainda predominantes nas representações audiovisuais sobre as mulheres negras;
3. As personagens femininas negras utilizam o cotidiano e o corpo para elaborar estratégias de contestação, microrresistência, subversão e protagonismo;
4. A pesquisa de recepção indica formas diferenciadas de interpretação, negociação e resignificação das representações audiovisuais e imaginários sobre as mulheres negras empreendidas por espectadoras/es a partir de suas visões de mundo e de seus repertórios culturais.

Tais hipóteses são compreendidas como elementos que norteiam esta pesquisa e também se abrem para novas possibilidades e sentidos que podem ser encontrados, ou seja, funcionam “como sinalizações para o caminho a ser percorrido” (SANTAELLA, 2001, p. 155-156).

c) O percurso da pesquisa

Para alcançar os objetivos propostos, considera-se o processo teórico-metodológico da pesquisa como uma reflexão contínua, que perpassa todas as etapas de construção da tese, desde a definição do objeto até os resultados finais. Assim, compreende as decisões, as escolhas e os encaminhamentos realizados, e possibilita observar, rever e corrigir os rumos seguidos (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2010; BRAGA, 2011; LOPES, 2006). Com essas considerações é que este estudo se estrutura em três perspectivas complementares: a pesquisa bibliográfica; a análise fílmica; o estudo de recepção.

A pesquisa bibliográfica ancora-se nas contribuições dos estudos culturais, da crítica feminista, do feminismo negro e da teoria do cinema para fundamentar a argumentação e a reflexão teórica das articulações entre o cinema e a construção das identidades. Esse referencial possibilita analisar a produção cinematográfica como veículo/produto e produtor de representações e imaginários, bem como investigar a intersecção das identidades de gênero e raça na teoria feminista do cinema, na cultura e no cinema brasileiros.

A análise fílmica visa, a partir dos componentes da linguagem cinematográfica, da construção narrativa e de elementos imaginários articulados no filme, a investigar quais são e como são elaborados e orquestrados os imaginários sobre as mulheres negras nas representações audiovisuais. Nesse sentido, vale salientar que diante da já mencionada participação limitada da mulher negra no cinema nacional, o processo de construção do *corpus* constituiu-se inicialmente de uma pesquisa exploratória de filmes (longas-metragens de ficção) lançados no período de 1995 a 2012 que tivessem a participação de atrizes negras.

Buscando, porém, investigar inter-relações entre a cinematografia nacional e as transformações sociais, culturais e políticas ocorridas nas últimas décadas no que se refere à questão racial e também à forma de fazer cinema no país, optamos por utilizar uma cinematografia mais recente, de 1999 a 2009, que contempla as fases da retomada e da pós-retomada (CAETANO, 2007; ORICCHIO, 2003) do cinema nacional. Juntamente com essa temporalidade específica, a abordagem (direta ou indireta) das temáticas de gênero e raça e a apresentação de uma diversidade mínima de perspectivas e escolhas estéticas na construção das personagens femininas negras, com a participação de atrizes negras com personagens identificadas e relevantes na narrativa, também foram critérios usados para a seleção de três

produções para o *corpus* de pesquisa: *Orfeu*, de Cacá Diegues (1999), *Bendito fruto*, de Sérgio Goldenberg (2004) e *Besouro*, de João Daniel Tikhomiroff (2009).

Tal pesquisa é complementada pelo estudo de recepção do filme *Bendito fruto*, o que possibilita a investigação do processo de comunicação audiovisual como um todo. Acerca do desenvolvimento de pesquisas empíricas no campo da comunicação, Braga (2011) destaca sua importância, visto que elas exigem uma efetiva relação do/da pesquisador/a com a realidade; estimulam sua capacidade de lidar com as descobertas, os desafios práticos e as dificuldades metodológicas que ultrapassam a argumentação.

Se todo o trabalho de pesquisa corresponder apenas a elaborações dedutivas e ensaísticas – mesmo sofisticadas – a partir do que outros autores escreveram, faltará esse aspecto fundamental à experiência de nossos mestrandos e doutorandos. [...] Trata-se mesmo de enfrentar a resistência da realidade, cercá-la com nossa problematização e ser capaz de perceber alguma coisa ali que, por mais modesta e singular, antes não era claramente percebida, agora encontra um esclarecimento produzido por nosso trabalho investigativo, de observação sistemática, de questionamentos, de articulação adequada entre os fundamentos teóricos acionados e as dúvidas postas pela construção do objeto. (BRAGA, 2011, p. 11).

Atentando-se para esses desafios e, em especial, para a escassez de estudos nessa linha de investigação no campo dos estudos de comunicação e cinema (BAMBA, 2013; JACKS et al., 2010; MASCARELLO, 2006, 2009; RONSINI, 2012, 2014), propõe-se a aplicação do modelo codificação/decodificação (*encoding/decoding*), de Stuart Hall (2003), e da técnica de grupo de discussão para a realização desta pesquisa empírica. Esta também se fundamenta nos estudos culturais e na teoria feminista para análise das formas de recepção e espectralidade, ou seja, como as mensagens audiovisuais são percebidas e interpretadas pelas/pelas espectadoras/es a partir de suas visões de mundo, de seus repertórios culturais. Assume-se que são esses repertórios que lhes permitem compreender, confirmar, negociar ou contestar as representações audiovisuais e os imaginários culturais que emergem da narrativa fílmica.

A aplicação desse modelo significa o reconhecimento de que a produção de sentido(s) se dá em um processo dialógico infinito, no qual operam os significados oferecidos pelo filme, o enquadramento social e cultural de quem assiste, assim como o contexto no qual se desenrola o processo de decodificação. Logo, ressalta-se a importância dos estudos de recepção como possibilidade de conhecer os usos e as apropriações que as/os espectadoras/es, perpassados pelos diversos marcadores sociais como gênero, raça e classe, bem como suas experiências e relações de poder com a cultura audiovisual, desenvolvem com as narrativas

cinematográficas na complexidade de suas práticas cotidianas, de suas identificações afetivas e vínculos de pertencimento.

d) A estrutura da tese

Constituída em quatro capítulos, a tese apresenta, no primeiro deles, uma introdução dos conceitos fundamentais, estratégias e ferramentas teóricas e metodológicas que sustentam o estudo proposto. Dessa forma, parte de uma perspectiva mais ampla do arcabouço teórico e metodológico selecionado para analisar o contexto nacional, ou seja, as imagens e os imaginários atribuídos às mulheres negras no cinema e na cultura brasileira.

O segundo capítulo aponta os cenários de escassez que caracterizam os estudos de comunicação e de cinema no Brasil quanto à pesquisa integrada de gênero e raça e ao âmbito da recepção, problematizando as ausências e lacunas existentes nos campos da produção cinematográfica e audiovisual, assim como da produção científica nacional. Além disso, esse capítulo traz ainda o processo de seleção dos filmes que compõem o *corpus* de pesquisa, situando-os na cinematografia brasileira.

No terceiro capítulo é desenvolvida a análise fílmica das três produções selecionadas (*Orfeu*, *Bendito fruto* e *Besouro*). Considerando a narrativa, os elementos audiovisuais e imaginários de cada filme, o método de análise examina como a intersecção de gênero e raça incide na construção das personagens femininas negras quanto ao corpo e à sexualidade, aos trânsitos espaciais, sociais e simbólicos e aos vínculos de afetividade e pertencimento; busca, assim, investigar os filmes em sua capacidade de indicar recorrências, ambiguidades e dissonâncias nas formas de visibilidade impostas às mulheres negras na cinematografia brasileira.

O quarto e último capítulo versa sobre o estudo de recepção do filme *Bendito fruto* em grupos de discussão, indicando as etapas que constituíram o desenvolvimento da pesquisa empírica, como a seleção dos/das participantes, a coleta, o tratamento e análise dos dados com a aplicação do modelo codificação/decodificação (HALL, 2003). A discussão do filme e dos imaginários que ele suscita em um contexto grupal fez emergir formas diferenciadas de interpretação e mediação das representações e memórias sobre as mulheres negras neste longa-metragem, em outras produções audiovisuais e também no imaginário cultural

brasileiro, conforme observado na caracterização e na trajetória de uma mulher negra protagonista nas micronarrativas elaboradas oralmente pelas/pelos participantes como um pequeno exercício de construção narrativa. Essa jornada finda com as considerações sobre o cruzamento dos dados da análise fílmica e do estudo de recepção, nas quais problematizamos como cada um desses âmbitos, articulados à produção audiovisual como um todo, aponta ressonâncias, contradições e inovações às configurações de visibilidade e aos imaginários impostos às mulheres negras no cinema nacional. Nos Apêndices, apresentamos uma síntese do levantamento de personagens femininas negras em filmes nacionais; o roteiro e o questionário de perfil utilizados pelos grupos de discussão na recepção fílmica.

CAPÍTULO 1 – PANO DE FUNDO: ESTUDOS CULTURAIS E FEMINISMO

1.1 Articulações entre feminismo, mulheres e gênero

Tributário das ações empreendidas pelos movimentos sociais de mulheres, feministas, *gays* e lésbicas, o conceito de gênero apresenta, segundo a historiadora Joana Maria Pedro (2005), uma trajetória articulada à luta por direitos. Esse fato se explica por sua utilização no interior dos debates como uma forma de explicar a condição subordinada das mulheres que, diferentemente dos homens, tiveram sua experiência negligenciada ao longo da história.

A narrativa dominante do movimento feminista, sobretudo no hemisfério norte,⁶ é organizada em ondas/fases (NARVAZ; KOLLER, 2006a; PISCITELLI, 2009). Assim, o surgimento do movimento feminista, ou a chamada primeira onda, se dá no final do século XIX e tem como pauta principal a luta pelos direitos políticos, como votar e ser eleita, e pelos direitos sociais e econômicos até então reservados aos homens, como o de ter acesso à educação e ao trabalho remunerado, além do direito à propriedade.

Nesse período, vale destacar a relevância do livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, lançado em 1949. Na busca por compreender o cerne da dominação masculina, a filósofa francesa critica as experiências femininas da época, como o casamento e a maternidade, na conformação das identidades sexuais e dos papéis sociais preestabelecidos à mulher na sociedade patriarcal. O entendimento de que a posição da mulher é uma construção social é explicitada na sua célebre afirmação: “ninguém nasce mulher: torna-se mulher, nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto” (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

O texto de Beauvoir é considerado o precursor da segunda onda feminista, que ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, nas décadas de 1960 e 1970, e “priorizou as lutas pelo direito ao corpo e ao prazer e contra o patriarcado – entendido como o poder dos homens

6 Em uma publicação posterior, Pedro (2011) problematiza essa narrativa dominante do feminismo como uma construção do hemisfério norte. Na busca por compreender uma possível narrativa da historiografia feminista do Cone Sul (localização principal dos países considerados subdesenvolvidos), a autora investiga a repercussão das ondas feministas e os debates específicos de tais contextos culturais e sociais.

na subordinação das mulheres” (PEDRO, 2005, p. 2). Tal poder incide também sobre o âmbito doméstico e as relações e formas de opressão que nele se desenvolvem como sendo determinadas pelo poder patriarcal, ou seja, “o privado é político”.⁷

A noção de patriarcado,⁸ embora tenha sido fundamental no início da luta feminista, passou a receber críticas por ser usada de forma genérica, como sinônimo de todo e qualquer tipo de dominação masculina. Na busca por ferramentas conceituais mais apropriadas para desnaturalizar a subordinação feminina, ainda no âmbito da segunda onda feminista, foi criada a categoria gênero,⁹ por meio da qual o determinismo biológico era contestado e “a dimensão simbólica, o imaginário social, a construção dos múltiplos sentidos e interpretações no interior de uma dada cultura passavam a ser priorizados em relação às explicações econômicas ou políticas” (RAGO, 1998, p. 15).

Nos anos 1980 ocorreu a terceira fase do feminismo, cujo tema central era a diferença, pois contemplava várias críticas e reflexões de feministas negras, chicanas¹⁰ e mestiças que analisavam a fundo a crítica feminista das décadas anteriores, especialmente a categoria fixa de “mulher(es)”¹¹ (LENGERMANN; NIEBRUGGE-BRANTLEY, 2000). As

7 Ainda nessa segunda onda feminista, ganharam mais visibilidade as discussões apresentadas por Betty Friedan no livro *A mística feminina* (publicado em 1963 nos Estados Unidos e em 1971 no Brasil), no qual a “autora analisou como a mulher americana no final dos anos cinquenta fora convocada a construir seu projeto de sujeito e de gênero segundo a 'mística feminina' [...] que pode ser entendida como um conjunto de discursos, no sentido foucaultiano, os quais foram engendrados de modo a instituir como ambição, e verdadeira realização da mulher americana, o projeto de ser uma dona de casa, sadia, bonita, educada, dedicada exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar” (MACHADO, 2013, p. 163).

8 De acordo com Narvaz e Koller (2006b, p. 50), “patriarcado é uma forma de organização social na qual as relações são regidas por dois princípios básicos: 1) as mulheres estão hierarquicamente subordinadas aos homens e 2) os jovens estão hierarquicamente subordinados aos homens mais velhos. A supremacia masculina ditada pelos valores do patriarcado atribuiu um maior valor às atividades masculinas em detrimento das atividades femininas; legitimou o controle da sexualidade, dos corpos e da autonomia femininas; e estabeleceu papéis sexuais e sociais nos quais o masculino tem vantagens e prerrogativas”.

9 Segundo Piscitelli (2009), a categoria gênero difunde-se principalmente a partir do conceito do sistema sexo/gênero, desenvolvido pela antropóloga norte-americana Gayle Rubin em 1975 para designar um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica (uma fêmea) em produto da atividade humana (uma mulher domesticada). Em outras palavras, a autora localiza essa passagem no trânsito entre natureza e cultura no espaço da sexualidade e da procriação, aspectos que são determinantes para a divisão sexual do trabalho como uma forma de dividir o sexo em duas categorias excludentes (funções diferenciadas para homens e para mulheres) e também como tabu contra arranjos sexuais que se diferenciam do modelo heterossexual. Dessa forma, embora Rubin ainda utilize uma perspectiva dicotômica que opõe natureza (sexo) e cultura (gênero), posteriormente bastante criticada, Piscitelli ressalta suas formulações rumo à desnaturalização das desigualdades de gênero.

10 O termo “chicanas/os” designa cidadãs/ãos norte-americanos descendentes de mexicanos.

11 Em contraposição à palavra “Homem”, a categoria “Mulher” fazia referência à identidade feminina que, para além das diferenças entre as mulheres, era capaz de agregar as opressões que elas sofriam por serem

feministas defendiam a existência de experiências e consciências múltiplas e diferenciadas entre as mulheres, advindas de outras assimetrias, como raça, classe, etnia e orientação sexual. A produção teórica de feministas negras norte-americanas tem um papel fundamental nessa terceira onda. Assim o atesta Rodrigues (2013, p. 5-6), ao destacar três publicações de 1981, que posteriormente se tornariam “clássicos de relações raciais e de gênero: *Ain't I a Woman: Black Woman and Feminism*, de bell hooks;¹² *Women, Race and Class*, de Angela Davis; e *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*, organizado por Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa”. Essas obras problematizam como distintas formas de opressão, gênero, raça e classe social estão completamente imbricadas umas às outras.

O feminismo negro escancarou discursos que afirmavam a primazia, digamos, da classe ou do gênero sobre os demais eixos de diferenciação, e interrogava as construções de tais significantes privilegiados enquanto núcleos autônomos unificados. A questão é que o feminismo negro não só representava um sério desafio aos racismos centrados na cor, mas sua significação ultrapassa esse desafio. O sujeito político do feminismo negro descentra o sujeito unitário e masculinista do discurso eurocêntrico, e também a versão masculinista do “negro” como cor política, ao mesmo tempo em que perturba seriamente qualquer noção de “mulher” como categoria unitária. Isso quer dizer que, embora constituído em torno da problemática da “raça”, o feminismo negro desafia performativamente os limites de sua constituição. (BRAH, 2006, p. 357-358).¹³

Nesse âmbito é que o conceito de interseccionalidade é cunhado pela teórica Kimberlé Crenshaw em 1989. Tal conceito é considerado chave para o feminismo negro, já que agrega diferentes reflexões suscitadas das experiências de mulheres negras. Trata-se de uma ferramenta teórico-metodológica que possibilita a análise das múltiplas desigualdades causadas pela interação entre dois ou mais eixos de subordinação em práticas individuais, coletivas e institucionais. Crenshaw (2002, p. 177) aprofunda tal conceito, definindo-o a partir da metáfora de um cruzamento, no qual

mulheres, ou seja, seus traços biológicos e socialmente construídos. Embora tenha sido útil, do ponto de vista político, para desenvolver o próprio conceito de feminismo e contestar a dominação de classe defendida pelo pensamento de esquerda, tal categoria referia-se a uma determinada experiência feminina, sobretudo das mulheres brancas de classe média (PEDRO, 2011; PISCITELLI, 2009).

12 Pseudônimo da feminista norte-americana Gloria Jean Watkins. Ela assina bell hooks, propositalmente em letras minúsculas, e argumenta que o foco das pessoas deve estar no seu trabalho e não no seu nome. Em respeito às razões e convicções de sua escolha, mantemos neste trabalho a grafia em caixa-baixa.

13 Na construção desse sujeito político do feminismo negro na Grã-Bretanha, a socióloga britânica Avtar Brah reitera a multiplicidade de experiências e localizações, haja vista que foi constituído em articulação com diversos movimentos, como os anticoloniais, feministas, gays e lésbicos. Ela defende que “os feminismos negro e branco não devem ser vistos como categorias essencialmente fixas e em oposição, mas antes, como campos historicamente contingentes de contestação dentro de práticas discursivas e materiais” (BRAH, 2006, p. 331), que podem trabalhar em conjunto pela criação de teorias e práticas feministas não racistas.

[...] os vários eixos de poder, isto é, raça, etnia, gênero e classe constituem as avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos. É através delas que as dinâmicas do desempoderamento se movem. Essas vias são por vezes definidas como eixos de poder distintos e mutuamente excludentes; o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas, frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam.

Embora tenha sido originalmente forjado por feministas negras norte-americanas, o conceito de interseccionalidade passou, segundo Rodrigues (2013), por uma contínua apropriação por feministas das mais diferentes disciplinas, abordagens teóricas e perspectivas políticas no contexto anglo-saxão, ao longo das décadas seguintes. Também situam-se nessa terceira onda feminista a influência do pensamento pós-estruturalista, principalmente de Michel Foucault e Jacques Derrida, que passam a enfatizar a singularidade das experiências e a conceber as subjetividades como construções discursivas; e as contribuições de teóricas como Joan Scott, Teresa de Lauretis e Judith Butler, que discutem as limitações do conceito de gênero¹⁴ e propõem sua revisão/desconstrução (NARVAZ; KOLLER, 2006a; PISCITELLI, 2009).

Desse abrangente panorama de questionamentos, abordagens e tensões que constituem a terceira onda feminista, salientamos as formulações de Scott (1996), que defende a dimensão relacional de gênero. As práticas e os valores culturais que definiam os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres não eram polos excludentes. Em sua definição de gênero, que “baseia-se na conexão integral entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira¹⁵ de significar as relações de poder” (SCOTT, 1996, p. 21), a autora avança nas discussões acerca dessa construção social das diferenças entre os sexos ao apontar

14 É nesse intenso bombardeio contra a categoria de análise “gênero”, que, segundo Pedro (2011, p. 275), “passa não só por ser acusada de ser útil à dominação. É também considerada desmobilizante para o feminismo. O que se reivindica é a retomada da categoria ‘mulher’, não mais na perspectiva anterior, universal e determinada pela biologia. Argumenta-se que, agora, o uso dessa categoria seria bem-vindo, pois se trataria de uma ‘categoria situada’, visando à mobilização política, conforme Claudia Lima Costa defende a definição de ‘mulher como posicionalidade’, ou seja, deve-se observar quem utiliza e como está sendo utilizada a categoria”.

15 Saffioti (1994, p. 280) discute essa definição proposta por Scott, ressaltando que “a raça/etnia e a classe social são também filtros de percepção e apercepção, servindo, por via de consequência, de parâmetros para a organização das relações de poder. Afirmar que o gênero vem em primeiro lugar significa atribuir-lhe primazia sobre os demais eixos de estruturação social [...]. A conjuntura do momento determinará qual dos três eixos deterá a preeminência nos sujeitos em interação. Há que se pôr em relevo a reciprocidade entre, de uma parte, o gênero, a raça/etnia e a classe, e de outra, a sociedade como um todo”.

a noção de poder, que rege esse processo de construção e historicamente privilegia o sujeito masculino.

[...] o “gênero” parece ter aparecido primeiro entre as feministas americanas que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O gênero sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades. As que estavam mais preocupadas com o fato de que a produção dos estudos femininos centrava-se sobre as mulheres de forma muito estreita e isolada, utilizaram o termo “gênero” para introduzir uma noção relacional no nosso vocabulário analítico. Segundo esta opinião, as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e nenhuma compreensão de qualquer um poderia existir através de estudo inteiramente separado. (SCOTT, 1996, p. 3).

Essa perspectiva relacional amplia o conceito de gênero, muitas vezes usado como sinônimo de mulheres (aspecto que é objeto de crítica dessa autora). A nova perspectiva propõe, sobretudo, desconstruir a normatização e diferenciação binária masculino-feminino, feminilidade-masculinidade, que molda os comportamentos e as formas de atuação social atribuídas a homens e mulheres como domínios opostos, inseridos dentro de uma estrutura de dominação-submissão. Em concordância com Scott acerca das limitações dessa polaridade do conceito de gênero está Guacira Lopes Louro (1997).

Os sujeitos que constituem a dicotomia não são, de fato, apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de várias classes, raças, religiões, idades, etc. e suas solidariedades e antagonismos podem provocar os arranjos mais diversos, perturbando a noção simplista e reduzida de “homem dominante versus mulher dominada”. (LOURO, 1997, p. 33).

A pesquisadora brasileira argumenta que essa desconstrução da oposição binária de gênero deve possibilitar o reconhecimento e a inclusão de sujeitos sociais que não se enquadram em nenhum desses modelos, o que implica uma ruptura no caráter heterossexual que muitas vezes é associado ao conceito, além da necessidade de avaliar as relações de dominação, suas contradições e pluralidades. Dessa forma, Louro (1997) atrela a utilidade teórica de gênero à sua capacidade de incorporar tais questionamentos.

Também no âmbito dessas discussões do conceito de gênero, Lauretis (1994) critica as limitações que ele apresenta. A primeira é que tal categoria confina o pensamento crítico feminista nessa mesma diferença (mulher *versus* homem), nessa visão universal e monolítica de mulher como diferença do homem, dificultando ou até mesmo impossibilitando reconhecer

e articular as diferenças entre mulheres (sujeitos históricos) e “Mulher” (a representação) ou mesmo nas mulheres.

O segundo limite de gênero refere-se, segundo a pesquisadora, à forma como ele reacomoda o pensamento feminista dentro das fronteiras definidas pelo patriarcado ocidental, o que dificulta conceber “um sujeito constituído não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (LAURETIS, 1994, p. 208). A autora, buscando ainda desconstruir a imbricação entre gênero e diferença sexual, utiliza a noção foucaultiana de “tecnologia sexual” para analisar como a construção de gênero se dá em diferentes tecnologias sociais, como o cinema e outras práticas discursivas, institucionalizadas e cotidianas.

Assim, a autora transpõe para o conceito de gênero a leitura que Foucault faz da sexualidade, definindo-o como “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais por meio de uma complexa tecnologia política” (LAURETIS, 1994, p. 208). Ela, porém, não apenas observa o poder de assujeitamento que detém essas tecnologias (ênfatisado por Foucault), mas também compreende a construção de gênero como um processo contínuo. Sob essa perspectiva, Lauretis desenvolve quatro proposições, sendo as duas primeiras “gênero é (uma) representação” e “a representação do gênero é a sua construção”. Ou seja, gênero integra um sistema de representação que, inserido em determinado contexto social, cultural e histórico (e interligado a fatores políticos e econômicos), atribui sentidos e valores diferenciados aos indivíduos, estabelece normas de conduta e regulação.

A terceira proposição refere-se à construção de gênero que continua a ocorrer na mídia, nas instituições sociais e na academia, nas teorias radicais, nas práticas artísticas e até mesmo no feminismo. Com o intuito de explicar como a representação é construída e então aceita e absorvida, Lauretis (1994, p. 220) explora a tese de Foucault sobre a sexualidade, instância que, embora pareça natural e íntima, é “totalmente construída na cultura de acordo com os objetivos políticos da classe dominante”. Daí o conceito de tecnologia sexual, que designa um conjunto de técnicas (criado pela burguesia a partir do século XVIII para garantir sua sobrevivência e hegemonia) que pressupunham toda uma produção discursiva de regulação e controle sobre a sexualização das crianças e do corpo feminino, o controle da procriação e a normatização de comportamentos sexuais considerados desviantes. Tais

técnicas, disseminadas nas práticas sociais e nas instituições do Estado, consolidaram-se e foram internalizadas como regimes de verdade no controle e na vigilância dos corpos.

Desses discursos, Lauretis centra sua análise na sexualização do corpo feminino, historicamente explorada na medicina, na religião, na arte e em tantas outras instâncias. Para a autora, esse contexto justifica o fato de ser a sexualização do corpo uma das preocupações centrais da crítica feminista do cinema, que antecede a reflexão de Foucault em *História da sexualidade* (volume 1), publicado na França em 1976.

[...] teóricas feministas da área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição etc.) e os códigos cinematográficos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual. (LAURETIS, 1994, p. 221).¹⁶

Ao considerar o cinema, o aparelho cinematográfico, como uma tecnologia de gênero e, assim, objeto de estudo da crítica feminista, Lauretis encontra a possibilidade de responder seu questionamento sobre o modo como a representação de gênero não é apenas construída por essa tecnologia. Essa representação também é subjetivamente absorvida pela plateia, ou seja, tanto as formas de interpelação na cinematografia quanto os modos de recepção do filme são marcados por gênero. Dessa forma, a autora combina as formas pelas quais o filme instiga processos de identificação e os modos de espectadorialidade de cada indivíduo.

A quarta e última proposição de Lauretis (1994) é “A construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução”, está relacionada às mudanças que vêm ocorrendo na consciência feminista desde os anos 1980. As responsáveis por essas críticas são as feministas negras, mestiças e chicanas que produziram duas importantes publicações, a coletânea de textos *This bridge called my back: writings by radical women of color* (1981), editada por Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa, e a antologia *All the women are white, all the blacks are men, but some of us are brave* (1982), editada por Gloria Hill, Patricia Bell Scott e Barbara Smith. Tais obras “colocaram à disposição de todas as feministas os sentimentos, as análises, posições políticas das feministas de cor, e suas críticas ao feminismo branco ou dominante” (LAURETIS, 1994, p. 218).

16 A autora faz referência aos estudos da teórica britânica Laura Mulvey. A teoria feminista do cinema será discutida no último tópico deste capítulo.

Tais mudanças confirmam a construção do gênero como um processo histórico e permanente. Essa compreensão nos permite pensar como as relações sociais e de gênero se modificam continuamente, e assim também “é indispensável admitir que até mesmo as teorias e as práticas feministas – com suas críticas aos discursos sobre gênero e suas propostas de desconstrução – estão construindo gênero” (LOURO, 1997, p. 35).

Essa dinâmica de construção-reconstrução proposta por Lauretis também é significativa para se pensar a ambiguidade de gênero, que, segundo a autora, caracteriza o sujeito do feminismo. Situado dentro e fora do discurso, ele é modelado pelo gênero, mas também é capaz de “reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva – uma visão de outro lugar” (LAURETIS, 1994, p. 236), que constituem, segundo a autora, os pontos cegos, ou o *space-off* (fora de quadro).

Tal expressão da linguagem cinematográfica¹⁷ designa “o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (LAURETIS, 1994, p. 236-237). Trata-se de uma possibilidade de construção discursiva que se refere não apenas à câmera (por meio da qual a imagem é elaborada), mas também ao/à espectador/a (por quem a imagem é recebida, reconstruída na/como subjetividade). Desse modo, Lauretis (1994) privilegia a dimensão do subjetivo e da autorrepresentação e defende que é nas margens, nas brechas, nas “entrelinhas” dos discursos hegemônicos, das instituições e das estruturas de poder/saber que novas representações de gênero são construídas.

Portanto, considerando-se a orientação teórica e conceitual apontada por esse breve panorama sobre a teoria feminista e o conceito de gênero, destacamos os meios de comunicação e o cinema como tecnologias que operam a construção dos gêneros e das hierarquias raciais e sociais. Reitera-se, assim, a necessidade de aprofundar tais discussões no contexto brasileiro, ainda profundamente marcado pelo passado escravocrata, reconstruído em nossa história de forma positiva, assim como no silenciamento¹⁸ dos privilégios, das desigualdades e relações de poder existentes na convivência inter-racial.

17 Lauretis (1994) pondera que essas possibilidades de subversão no *space-off* são maiores no cinema de vanguarda, já que no cinema clássico esse elemento imaginário é quase que totalmente apagado ou reabsorvido na imagem, inserido nas convenções dessa construção narrativa que se fundamenta no sistema de *shot/reverse shot* (campo/contracampo), ou seja, a decupagem clássica que dá a quem está assistindo a impressão de que a história se conta sozinha.

18 Utilizamos o termo silenciamento no sentido atribuído por Maria Aparecida Bento (2005), segundo a qual “o silêncio não é apenas o não-dito, mas aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído. O poder se exerce sempre acompanhado de um certo silêncio. É o silêncio da opressão”. Podemos articular tal argumento com as definições de Orlandi (2007, p. 24) acerca da “política do silêncio, que se subdivide em a)

1.2 Encruzilhada de assimetrias

Nos estudos feministas brasileiros, historicamente a questão racial tem recebido pouca atenção. Relacionando esse contexto nacional com o dos Estados Unidos, onde raça tem sido incorporada nas produções feministas, Azeredo (1994, p. 204) busca “entender por que em um país racista e desigual como o Brasil, em que a experiência de escravidão foi tão marcante, a questão racial permanece silenciada em grande parte de nossa produção teórica e prática”.

Também sob esse viés, pesquisadoras brasileiras têm ressaltado, desde os anos 1970, como a questão racial foi ignorada ou relegada à condição de subitem em grande parte das teorias e práticas feministas (BAIROS, 1995; CARNEIRO, 2011; GONZALEZ, 1984; WERNECK, 2005). Essas autoras têm, segundo Cardoso (2012, p. 271), “o entendimento comum de que o racismo é crucial na estruturação de nossa opressão no Brasil, e que raça constitui um eixo de poder organizador da opressão de gênero, isto é, elas exploram a racialização¹⁹ de gênero”, o que constitui uma problemática dupla de não reconhecimento, de raça no movimento feminista e de mulheres nos movimentos negros.

Buscando subsídios teóricos que nos possibilitem compreender tais aspectos, apresentamos a seguir uma contextualização histórica dos conceitos de raça, mestiçagem, democracia racial e branquitude, que estão intimamente relacionados e são essenciais para o entendimento das relações inter-raciais no Brasil.

O conceito de raça que empregamos como categoria analítica vincula-se aos estudos sobre desigualdades raciais no âmbito da sociologia brasileira do final dos anos 1970,²⁰

silêncio constitutivo, o que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as outras palavras) e b) silêncio local, que se refere à censura propriamente (àquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura) ”.

19 Guimarães (2009) refere-se a “racialismo” ou racialização para designar uma teoria taxionômica, um sistema de classificação social que associa a marcas físicas uma “essência” (valores morais e intelectuais) definida pela cultura, ou seja, uma construção social. Desse modo, o racialismo abrange as relações sociais racializadas ou a realidade social das raças, mesmo que estas não tenham nenhuma fundamentação biológica; já o antirracismo refere-se à visão que nega a existência de raça. Segundo Bernardino-Costa, Santos e Silvério (2009, p. 215), a crença “na existência das raças pode ensejar uma atitude racista e antirracista. Racismo refere-se a uma doutrina que hierarquiza grupos raciais, ensejando preconceito e discriminações. Antirracismo refere-se à ação política que luta contra esse sistema de hierarquização dos grupos”.

20 A história mais recente desse conceito na sociologia brasileira data do final dos anos 1970, quando Nelson do Valle e Silva e Carlos Hasenbalg “defenderam suas teses nos Estados Unidos, e ao problematizar o fenômeno das crescentes desigualdades sociais entre brancos e negros no Brasil [...] demonstraram um

quando, conforme aponta Guimarães (2009), foi redefinida a relevância do fator racial nos processos de estratificação social. Compartilhando a definição apresentada pelo autor, consideramos raça

[...] um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário, de um conceito que denota tão-somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado. **A realidade das raças limita-se, portanto, ao mundo social.** Mas por mais que nos repugne a empulhação que o conceito de “raça” permite – ou seja, fazer passar por realidade natural preconceitos, interesses e valores sociais negativos e nefastos –, tal conceito tem uma realidade social plena, e o combate ao comportamento social que ele enseja é impossível de ser travado sem que se lhe reconheça a realidade social que só o ato de nomear permite. (GUIMARÃES, 2009, p. 11, grifo nosso).

Essa retomada do conceito sociológico de raça nos anos 1970 articula-se com o esforço da Unesco, após a Segunda Guerra Mundial, de abolir o conceito de raça no âmbito científico como primeiro passo para acabar com o racismo. As tragédias causadas pelo racismo em termos mundiais, como o holocausto, a segregação racial nos Estados Unidos e o *apartheid* na África do Sul justificam tal posicionamento da instituição. Contudo, as categorias raciais e até mesmo a ideia de raça permaneceram nas relações sociais como sistemas de classificação que orientam as ações humanas, e são usados para construir e manter diferenças e privilégios (GOMES, 2005; GUIMARÃES, 2009).

Embora cor tenha sido instituída para substituir raça e negar a existência de racismo no país, ainda permanece a conotação racial, já que, segundo Guimarães (2009, p. 40), “tanto a tonalidade da pele quanto outras cromatologias figuradas ‘naturalizaram’ enormes desigualdades que poderiam eventualmente comprometer a autoimagem brasileira de democracia racial”. A cor da pele e outros traços fenotípicos como a textura dos cabelos e a espessura dos lábios são utilizados de modo racializado, determinando assim um sistema classificatório que define o nível de aceitação, as oportunidades e as formas de tratamento nos processos cotidianos de reconhecimento social e profissional. Exemplo disso foi o mecanismo de seleção no mercado de trabalho conhecido como “boa aparência”, exigência que mascarava

componente racial inequívoco, que não poderia ser reduzido às diferenças de educação, renda, classe e, o que é decisivo, não poderia ser também diluído num gradiente de cor. Esses estudos de desigualdades raciais proliferaram, lançando novas luzes sobre a situação dos negros brasileiros em termos de renda, emprego, residência, educação, e são hoje complementados por estudos sobre as desigualdades de tratamento, isto é, as discriminações raciais. É justo esta *differentia specifica* das desigualdades de oportunidade e de tratamento que cumpre ao conceito sociológico de ‘raça’ abarcar” (GUIMARÃES, 2009, p. 68).

o entrelaçamento entre raça e gênero por incidir de forma predominante sobre as mulheres negras, conforme pontuam Gilliam e Gilliam (1995).

É nessa conjuntura de descrédito do conceito de raça durante o pós-guerra que se dá a substituição deste por cor e a construção da nacionalidade a partir da noção de democracia racial, ideia explorada por Gilberto Freyre²¹ em *Casa-grande e senzala* (publicado em 1933) como uma representação de sociedade multirracial que definia a suposta harmonia da convivência inter-racial brasileira e sua capacidade de absorver e integrar mestiços e pretos por meio da mestiçagem. Essa integração ocorreu em virtude da predisposição dos colonizadores portugueses para a mistura étnica, influência de sua formação híbrida, o que na visão do autor contribuiu para uma escravidão menos segregacionista, se comparada ao contexto norte-americano.

Freyre mantinha intocados em sua obra, porém, os conceitos de superioridade e de inferioridade, assim como não deixava de descrever e por vezes glamorizar a violência e o sadismo presentes durante o período escravista. Senhores severos mas paternais, ao lado de escravos fiéis, pareciam simbolizar um espécie de “boa escravidão”. (SCHWARCZ, 2012, p. 51).

A potencialidade desse discurso revela-se em nossa produção cultural, tendo sido amplamente divulgada nos romances de Jorge Amado, por exemplo, bem como em diversas adaptações de sua obra para o teatro, televisão e cinema.²² Na produção do escritor há tipos humanos de várias cores, credos e condições sociais que constantemente se relacionam, se misturam, diluindo e naturalizando os processos de exclusão nas relações de proximidade, ou seja, embora as tensões não deixem de existir, elas ficam submersas em um discurso que, ao enfatizar o caráter festivo, afetuoso e mestiço da cultura brasileira, simultaneamente nega a existência de raças e de racismo no país.

21 Há controvérsias acerca da posição de Freyre como autor do termo democracia racial. Contudo, é recorrente entre diversos autores o reconhecimento de sua atuação como disseminador de tal ideia. Para mais informações sobre o assunto, ver Guimarães (2012).

22 “Com uma das obras literárias mais publicadas em todo o mundo, além das diversas adaptações para o teatro, televisão e cinema, o escritor contribuiu significativamente para a construção dessa imagem do Brasil. O longa-metragem *Capitães da areia*, dirigido por Cecília Amado (neta do escritor) e lançado em 2011, integra um conjunto de adaptações da literatura de Jorge Amado para o cinema, do qual pode-se citar: *Os pastores da noite – Otília da Bahia* (Marcel Camus, 1975), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), *Tieta do Agreste* (Cacá Diegues, 1996) e *Quincas Berro D’Água* (Sérgio Machado, 2010)” (MONTORO; FERREIRA, 2015, p.6).

Nesse cenário, mostra-se oportuno salientar o relato da feminista brasileira Sandra Azeredo (2014), que, no início dos anos 1980, foi para os Estados Unidos estudar gênero e percebeu o quanto havia internalizado essa visão do Brasil como uma democracia racial.

[...] pretendo voltar a uma questão que tem perpassado meu trabalho desde 1981, quando fui para a Universidade da Califórnia fazer meu doutorado e me encontrei com Donna Haraway, que veio a ser minha orientadora: a questão de que raça e classe devem simultânea e necessariamente ser consideradas quando nos referimos a gênero. Essa questão se colocou pra mim ao me dar conta de minha própria submissão à ideologia da democracia racial no Brasil, respondendo a uma pergunta de Donna sobre meu projeto, que pretendia estudar gênero como uma questão que dizia respeito simplesmente à diferença sexual e, o que era mais grave, à heterossexualidade. Tendo lido meu projeto, **Donna estranhou que eu não falasse do racismo nas relações de gênero no Brasil. E eu disse a ela que no Brasil raça não se constituía como um problema, pois aqui não havia segregação como nos Estados Unidos. Nosso problema dizia respeito apenas à classe social.** (AZEREDO, 2014, p. 74, grifo nosso).

Esse apagamento do fator racial como determinante das desigualdades e a ênfase numa representação que idealiza tais relações como regidas pelo afeto servem para, em comparação a outras nações, validar e ressaltar nossa suposta convivência inter-racial pacífica e não segregacionista, um paraíso racial, que omite as tensões e conflitos e trabalha pela manutenção dos privilégios. Segundo Azeredo (2014), esses privilégios devem ser problematizados também no âmbito acadêmico, visando à construção de uma perspectiva feminista de gênero.

[...] quero argumentar neste ensaio que uma perspectiva feminista de gênero deve necessariamente levar em conta os significados compartilhados das categorias de sexo/gênero, raça e classe, o que, **para nós, feministas na Academia, em países colonizados pela Europa, e que tiveram experiência de escravidão de povos vindos da África, implica “desaprender nossos privilégios”,** como argumenta Gayatri Spivak em seu artigo de 1989, “Pode a subalterna falar?”, traduzido como livro em 2010. Essa desaprendizagem é extremamente complicada, especialmente dentro da Academia, onde as relações de poder têm se alastrado como erva daninha. (AZEREDO, 2014, p. 83, grifo nosso).

O reconhecimento dos privilégios existentes na sociedade brasileira e, nesse caso, dentro do movimento feminista (conforme aponta a autora) remete à necessidade de compreender como mulheres brancas e negras vivenciaram e vivenciam de forma diferenciada as assimetrias sociais, de gênero e de raça, como legado da escravidão e do período pós-abolição, com a política institucional de branqueamento que foi a imigração europeia. Logo, constitui uma reivindicação histórica de feministas negras como Lélia Gonzalez, Thereza Santos, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento e Luiza Bairros, dentre outras, que, desde os anos

1980, têm colocado em discussão a necessidade de se pensar gênero articulado ao pertencimento racial.

Tal posicionamento, em especial o de Gonzalez (1984), por seu pioneirismo em analisar como tais eixos de opressão determinam as formas de aceitação e tratamento das mulheres negras brasileiras, aponta consonâncias com o feminismo negro norte-americano. A feminista brasileira, ao refletir sobre como a naturalização dos papéis de “mulata” e doméstica determina a aceitação social das mulheres negras, explora o “duplo fenômeno do racismo e do sexismo” e, assim, desenvolve conceitualmente as perspectivas que posteriormente convergiram no conceito de interseccionalidade elaborado por Crenshaw (BARRETO, 2005; CALDWELL, 2000; RODRIGUES, 2013).

Também numa perspectiva de desnaturalizar a interpretação do Brasil como um paraíso racial é que o pesquisador Emanuel Tadei (2002, p. 3) trabalha a hipótese de que a mestiçagem é fruto de um dispositivo de poder no sentido dado por Foucault, isto é, como “conjunto de saberes e de estratégias de poder que atua sobre nossa identidade nacional, tendo por objetivo integrar e tornar dóceis as etnias que estão na raiz de nossa nacionalidade (no caso os indígenas do continente e os negros africanos)”.²³ Tal dispositivo se caracteriza por incitar a mistura étnica, mas apagando as origens, o passado e suas contradições; e por colocar a sexualidade num plano estratégico capaz de promover a confraternização das etnias,

23 A gênese e o desenvolvimento desse dispositivo apresentaram três etapas: 1- do século XVII à meados do século XIX: a emergência de um saber favorável à mestiçagem oriundo do meio religioso, no qual era considerada uma forma de purgar moralmente as raças consideradas atrasadas e pagãs; tinha a função de domesticar o caráter agressivo do africano; estava relacionada à construção de uma autoimagem como é evidenciado pelo processo de imigração, política institucional que buscava o embranquecimento do país; e também estava articulada à forma como contamos nossa história, visto que neste período, o concurso “Como se deve escrever a história do Brasil”, promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, premiou o naturalista alemão Karl Friedrich Philipp von Martius, por seu projeto que transpunha para a metáfora de um rio e seus afluentes a ideia de união harmônica das três raças; 2- na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX: esse saber sofreu uma epistemologização, isto é, ganhou um estatuto científico, passando a ser uma preocupação constante dos cientistas brasileiros, como Roquete Pinto, Silvio Romero, Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Euclides da Cunha, que, influenciados pelo darwinismo social e o evolucionismo europeus, apresentaram uma resistência à miscigenação, destacando a inferioridade dos negros; 3- a partir da década de 1930: o dispositivo da mestiçagem sofre uma reinterpretação, momento em que os principais estudiosos brasileiros do assunto, como Arthur Ramos, Gilberto Freyre e Jorge Amado, entre outros, passaram a destacar os aspectos positivos da mestiçagem, que se consolida na ideia de democracia racial, ou seja, há um deslocamento do âmbito biológico para o cultural, e a mestiçagem passa a ser a representação oficial da nação (o mulato e a “mulata” são idealizados). É nesse período que Freyre lança o livro *Casa-grande e senzala*, que integra todo um processo de exaltação dessa identidade mestiça no Governo Vargas (elementos da cultura negra são transformados em tipicamente brasileiros, como por exemplo, a feijoada, a capoeira), ou seja, desenvolve-se uma interpretação da mestiçagem como “confraternização das raças”, como “democracia racial”, que passa a ser vista como a solução para nossos problemas sociais (TADEI, 2002).

aspectos que a partir dos anos 1970 serão contestados pelos movimentos negros, para os quais tal representação é vista como “o mito da democracia racial”. Descortinam, assim, o conteúdo ideológico como narrativa capaz de escamotear os privilégios e desigualdades raciais existentes na realidade brasileira. Guimarães (2012) reitera a imprescindibilidade do conceito de raça e aponta fatores que legitimam o reconhecimento das desigualdades causadas pelo racismo, pelo sexismo e pela pobreza. Entre eles a desvantagem histórica vivenciada pelos negros, acentuada nos dias de hoje através das discriminações, como, por exemplo, no mercado de trabalho, com a noção de “boa aparência”, e no local de residência, que evidencia a estigmatização dos bairros pobres.²⁴

O referido autor ressalta também que “há ainda um fator mais perverso, o fator ‘gênero’”, já que “[a] pobreza, a falta de oportunidades, a desigualdade de rendimentos e a discriminação atingem muito mais fortemente as mulheres que os homens” (GUIMARÃES, 2012, p. 69). Além disso, considerando as conquistas da luta pela emancipação das mulheres sob uma perspectiva racial, ele observa que “esse benefício restringiu-se [...] quase que totalmente às mulheres brancas, [de] classes médias e altas, não atingindo as mulheres pobres, geralmente negras” (p. 69).

Quando os conceitos de “raça” e “gênero” são aplicados aos estudos das desigualdades socioeconômicas ou pobreza eles têm o efeito virtuoso de revelar aspectos que o conceito de “classe” não poderia explicitar. Eles desvelam certas particularidades na construção social da pobreza que eram antes ignoradas. Em vez de continuarmos a pensar que a relação entre “cor” e pobreza é de coincidência, passamos a investigar o papel constituinte da “cor” sobre a pobreza. Passamos também a buscar os fundamentos raciais da classificação por cor no Brasil. Em nenhum momento, querem esses estudos ou estudiosos negar a construção da pobreza pela situação de classe (ou pela luta de classes, pela exploração capitalista etc.). **Tudo o que fazemos é mostrar outras determinações que não são subsumíveis ao conceito de classe social. Do mesmo modo, nos estudos de identidade nacional há aspectos que só podem ser revelados quando investigamos o imaginário racial e de gênero [...].** (GUIMARÃES, 2012, p. 77, grifo nosso).

Também o campo da produção audiovisual brasileira está em consonância com esse sistema institucional que caracteriza as relações sociais e raciais no país. Segundo o pesquisador Joel Zito Araújo (2008), historicamente a televisão e o cinema brasileiros foram utilizados para a veiculação do discurso de mestiçagem e a persistência da branquitude como

24 Na busca de emprego, o local de residência determina não só quantas conduções são necessárias para chegar ao trabalho, mas também reduz a chance de pobres e negros/as conseguirem emprego, visto que, segundo o autor, “os bairros pobres são estigmatizados pela violência, pela sujeira, pela desonestidade”; exemplo disso é o termo “favelado”, um dos insultos raciais mais frequentes no Brasil.

padrão estético, dois eixos sobre os quais se assentam o imaginário cultural brasileiro e que permanecem na construção de nossa identidade nacional. Exemplifica o autor ao citar o seguinte comentário do editor da revista *Cinearte*, no final dos anos 1920: “Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza” (ARAÚJO, 2008, p. 982).

Ao analisar a participação de atrizes e atores negros nas telenovelas que foram ao ar no período de 1963 a 1997, o autor constata que em apenas 29 produções a quantidade de tais profissionais ultrapassou 10% do total do elenco. Nesse percentual, é predominante a atuação de tais profissionais em papéis subalternos ou estereotipados, o que confirma a decadência do mito da democracia racial, já que mesmo aquelas/aqueles que já tinham um nome sólido no teatro e no cinema, como Ruth de Souza, Grande Otelo e Milton Gonçalves, não parecem ter escapado do papel de escravo ou serviçal.

Araújo (2000a, 2000b, 2008) associa a permanência desse mito a uma poderosa cortina, que dificulta a percepção dos estereótipos sobre a população negra e impede o reconhecimento de atores e atrizes negras na história do cinema e da televisão brasileira. A internalização de um modelo estético branco (dissimulado pela mestiçagem, espécie de passagem das “raças inferiores” para a raça superior branca) naturaliza os processos de exclusão de profissionais que não se enquadram nesse ideal de beleza do país, enfatiza o autor.

Ancorando-se nos estudos do sociólogo Alberto Guerreiro Ramos,²⁵ a pesquisadora Liv Sovik (2009, p. 50) define branquitude como “atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, é uma prática social e o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições [...] é um ideal estético herdado do passado”. Diferentemente de países como os Estados Unidos, aqui no Brasil ser branco não está relacionado à origem genética ou étnica. Trata-se, portanto, de uma questão de imagem, de aparência, que permite amplo trânsito social.

[...] ser branco exige pele clara, feições europeias, cabelo liso; ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras. Ser branco não exclui ter sangue negro. (SOVIK, 2004, p. 366).

25 Sovik (2009) trabalha com o livro *Patologia social do “branco” brasileiro*, de Ramos. Segundo a autora, tal obra, publicada em 1957, antecede a atual discussão sobre branquitude no Brasil.

A autora investiga como esse ideal estético está presente nos discursos midiáticos e na música popular e, articulado à mestiçagem, parece sempre invisível,²⁶ aliás, socialmente naturalizado, já que “aqui ninguém é branco”. Outro exemplo da hegemonia branca mesmo em um espaço privilegiado de valorização da cultura negra é o carnaval carioca. Embora a maioria dos participantes seja negra, Sovik (2004) pontua que os lugares de destaque nos carros alegóricos ou o papel de rainha da bateria são ocupados pelas atrizes, apresentadoras e modelos brancas.²⁷

Os produtos culturais de massa veiculam a cultura hegemônica, em sua articulação instável de diferenças internas à sociedade. O resultado, em geral, é de aparência branca, pois a branquidade continua sendo uma espécie de projeto para a Nação. Resultado: na televisão, até os negros são brancos, conforme demonstra a dançarina baiana Carla Pérez [...]. (SOVIK, 2004, p. 370).

O silêncio, a omissão e a distorção do lugar ocupado pelo branco nas relações raciais brasileiras, de acordo com Maria Aparecida Silva Bento (2014), contribuem para a manutenção das desigualdades, já que frequentemente estas são consideradas um “problema do negro”, o que impede a discussão sobre os privilégios simbólicos e econômicos obtidos pelos brancos após quatro séculos de escravidão. Do ponto de vista da psicologia social, a autora ressalta ainda que essas estratégias de invisibilização do branco apresentam um forte componente narcísico, inserido em um intenso e constante investimento desse grupo em se impor como referência da condição humana, pois “quando precisam mostrar uma família, um jovem ou uma criança, todos os meios de comunicação social brasileiros usam quase que exclusivamente o modelo branco” (BENTO, 2014, p. 30).

26 Em seu estudo, a autora menciona o conceito de branquitude proposto pela socióloga norte-americana Ruth Frankenberg como “um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada em uma geografia social de raça como um lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não atribui a si mesmo” (SOVIK, 2009, p. 19).

27 Esse padrão estético também foi constatado na pesquisa *Representação das mulheres nas propagandas de TV*, realizada pelo Instituto Patrícia Galvão em parceria com o Data Popular em 2013, com 1.501 participantes, maiores de 18 anos, de cem municípios de diversas regiões do país. Segundo tal estudo, 65% das/dos participantes concordam que o padrão de beleza representado é muito distante da realidade das mulheres brasileiras, aspecto que para 60% é motivo de frustração feminina; 80% das/dos participantes apontam que as propagandas na TV mostram mais mulheres brancas, porém 67% gostariam de ver mais morenas e 51% mais mulheres negras; 53% mais mulheres com cabelos crespos/cacheados; 43% mais mulheres gordas; 55% mais mulheres maduras; 64% mais mulheres de classe popular (INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO; DATA POPULAR, 2013).

Mas o valor da branquitude²⁸ também se expressa em contexto de mistura que pode ser considerado duplamente permissivo: 1 - permite que o papel social ideal seja desempenhado por não brancos (aqui entendidos como mestiços claros), mas desde que as hierarquias sejam mantidas; 2 - permite ao branco se misturar sem deixar de ser branco, pois, conforme afirma Sovik (2009, p. 22), “[...] o orgulho do ‘pé na cozinha’ que ‘todos têm’, que talvez aumente com a crescente autoridade político-cultural dos negros, não necessariamente diminui o poder e o prestígio de ser branco”.

Nesse contexto, vale ressaltar a relevância da apresentadora Xuxa para o trabalho de Stephanie Dennison (2013) sobre a construção da branquitude na sociedade brasileira, explorando as ambiguidades de nossa identidade nacional que, embora se afirme mestiça, reforça um padrão, um ideal estético branco. Isso permitiu à jovem modelo gaúcha a ascensão ao *status* de estrela da cultura brasileira (bem como possibilitou o sucesso da supermodelo loira Gisele Bündchen), conforme aponta Amelia Simpson²⁹ (1993 apud DENNISON, 2013, p. 290, tradução nossa): “a loirice de Xuxa, por ser tão incomum no Brasil, é um símbolo onipresente da diferença. Toda vez que Xuxa aparece na tela, ela valida o desejo de branquitude que é internalizado por muitos e legitimado pela articulação de uma ideologia nacional de embranquecimento”.³⁰

Dennison (2013, 2015) analisa os filmes estrelados por Xuxa e alguns aspectos de sua vida pessoal, como o namoro com o jogador Pelé e a parceria com a diretora Marlene Mattos. Argumenta que a ênfase em um mundo de contos de fadas (em seus filmes e produções infantis e também na visibilidade de sua vida privada) foi determinante para a manutenção do sucesso da apresentadora, de sua *performance* de estrela (*star text*),³¹ assim como para a legitimação de sua branquitude.

28 Os termos “branquitude” e “branquidade” constituem as principais traduções para o termo *whiteness*, adotadas por pesquisadoras/es brasileiras/os como sinônimos, conforme aponta Cardoso (2014).

29 A pesquisadora Amelia Simpson é autora do livro *Xuxa: the mega-marketing of gender, race, and modernity*, de 1993, um dos estudos pioneiros sobre a apresentadora brasileira.

30 “Xuxa’s bloneness, because it is so unusual in Brazil, is an omnipresent symbol of difference. Every time Xuxa appears on the screen, she validates the desire for whiteness that is harboured by many and legitimized by the articulation of a national ideology of whitening” (SIMPSON, 1993 apud DENNISON, 2013, p. 290).

31 O termo *star text* é usado pela autora para se referir às *performances* formais (televisiva, cinematográfica, musical etc.) de Xuxa como estrela/celebridade, além de suas entrevistas e apresentações nos meios de comunicação de massa, as reações do público e os aspectos de sua vida privada que se tornam de domínio público.

A profunda incursão de Xuxa no entretenimento infantil permitiu-lhe associar-se (por quase trinta anos) com o mundo dos contos de fadas. Os espaços fantásticos de reinos imaginários, palácios, rainhas, princesas, poderes mágicos, espíritos e cristais, inspirados em grande parte pelos contos populares europeus e suas regravações hollywoodianas são espaços brancos por excelência no imaginário cultural brasileiro. Tal obsessão implacável com o mundo e as referências dos contos de fadas, assim como a própria inserção da Xuxa neste mundo (através, por exemplo, de seus papéis como personagens de contos de fadas em filmes), permite-lhe não só definir e redefinir a si mesma como “excepcional” em um país repleto de pessoas que muitas vezes são retratadas de forma negativa na mídia como “ordinárias” em termos sociais e étnicos, mas também reforça o contexto de fantasia de sua performance de estrela, e, portanto, fornece uma justificativa de sorte para muitos dos percebidos abusos de sua vida privada, ou pelo menos os aspectos que são facilmente compartilhados com o público. Assim, quando Xuxa esbanja um milhão de dólares na festa de aniversário de sua filha, isso se traduz para seus dedicados fãs como “a essência dos contos de fadas”. Tal contexto de fantasia permite a Xuxa contornar a realidade. (DENNISON, 2013, p. 293, tradução nossa).³²

Assim como no cinema, conforme mencionado anteriormente, também na literatura e na telenovela a branquitude mantém-se na representação (na construção de personagens, na escolha de elenco) e, principalmente, na produção dessas narrativas, instância em que se articula com a desigualdade de gênero, pois caracteriza-se como predominantemente branca e masculina, conforme apontam os dois levantamentos a seguir. Ao estudar a personagem do romance brasileiro atual com base em um *corpus* de 258 obras publicadas entre 1990 e 2004, Dalcastagnè (2005, 2008) constata a ausência de pobres e negros.

A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira. É o caso da população negra, que séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discurso. Na literatura, não é diferente. São poucos os autores negros e poucas, também, as personagens – uma ampla pesquisa com romances das principais editoras do País publicados nos últimos 15 anos identificou quase 80% de personagens brancas, proporção que aumenta quando se isolam protagonistas ou narradores. Isto sugere uma outra ausência, desta vez temática, em nossa literatura: o racismo. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 87).

32 “Xuxa’s headlong foray into children’s entertainment enabled her to become associated (for nearly thirty years now) with the world of fairy tales. The fantastical spaces of imagined kingdoms, palaces, queens, princesses, magical powers, spirits and crystals, inspired in great part by European folk tales and Hollywood reworkings of such tales, are white spaces par excellence in the Brazilian cultural imaginary. Such a relentless obsession with the world and the stuff of fairy tales, and Xuxa’s own insertion into this world (through, for example, her roles as fairy-tale characters in films), enables her not only to define and redefine herself as ‘exceptional’ in a country full of people who are often negatively portrayed in the media as ‘unexceptional’ in social and ethnic terms, but it also reinforces the fantasy context of her star text, and therefore provides a justification of sorts for many of the perceived abuses of her private life, or at least those aspects of her private life that are readily shared with the public. Thus, when Xuxa splashes out one million dollars on her daughter’s birthday party, it translates to her adoring fans as ‘the stuff of fairy tales’. Such a fantasy context enables Xuxa to sidestep reality” (DENNISON, 2013, p. 293).

Nessa ínfima participação negra como autores/autoras (apenas 2,4%)³³ ou como personagens³⁴ (7,9% do total), a pesquisadora observa ainda os elementos de caracterização: são maciçamente retratados entre os pobres (73,5%), são bandidos ou contraventores (58,3% em comparação com apenas 11,5% dos brancos); as mulheres negras³⁵ aparecem mais vinculadas ao emprego doméstico e à prostituição ou seus arredores do que como “dona de casa”, ocupação exercida pela maioria feminina branca.

Esses silêncios, ausências e estereótipos relacionam-se, segundo Dalcastagnè (2008), com outras instâncias produtoras de sentidos, como o jornalismo, a telenovela e o cinema, destacando que não se trata apenas de um problema político, mas também estético, já que reduz a gama de possibilidades de representação. A autora argumenta que “a literatura é um espaço privilegiado de legitimidade social, ao ingressarem nela, os grupos subalternos também estão exigindo o reconhecimento do valor de sua experiência na sociedade” (p. 108).

Panorama semelhante também foi constatado nos dados parciais da pesquisa *Televisão em cores?: raça e sexo nas telenovelas “Globais” (1984-2014)*, realizada por Campos e Feres Júnior (2015). Publicada recentemente, ela atualiza o panorama apresentado por Araújo (2000a, 2000b) acerca da (in)visibilidade da população negra no principal produto televisivo nacional. Realizada pelo GEMAA/UERJ, a pesquisa constata que, das 162 novelas exibidas pela Rede Globo nesse período de duas décadas, 91,3% das personagens centrais³⁶ foram representadas por brancos (sendo 46,2% homens e 45,2% mulheres) e apenas 8,2% por não brancos (4,4% mulheres e 3,8% homens). Quando se considera a posição de protagonista, 92% do total são brancos.

Apenas dez novelas apresentaram mais de 20% do seu elenco principal composto por atores e atrizes classificados como pretas/os e pardas/os. De 162 novelas, somente onze, ou

33 Ao passo que, do total de 165 escritores, 3,6% não tiveram a cor identificada, a grande maioria, 93,9%, são brancos, e, destes, 72,7% são homens, o que indica as assimetrias de gênero na produção literária.

34 Nas posições de protagonista os negros são apenas 5,8% e, como narradores, apenas 2,7%. Quando essas assimetrias raciais são analisadas sob a perspectiva de gênero, a autora reitera “a ampla predominância de *homens brancos* nas posições de protagonista ou de narrador, enquanto as *mulheres negras* mal aparecem” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 92, grifo da autora).

35 De acordo com Evaristo (2005) e Santos (2008), imagens relacionadas ao corpo-procriação e/ou objeto de prazer, bem como a ênfase em características como a resignação e a subserviência na representação das mulheres negras, são recorrentes mesmo em obras contemporâneas. A essas características somam-se a constante ausência de densidade psicológica, o que contribui para a anulação de tais personagens e a manutenção de uma visão estereotipada sobre tais sujeitos sociais.

36 De acordo com a pesquisa, considera-se “personagem central” aquela presente nos resumos das tramas centrais de acordo com o *site* Memória Globo, usado como fonte de dados para o levantamento.

seja, 6,8% foram protagonizadas por atores e atrizes desse grupo racial, que tem uma participação mais elevada quando se trata de novelas ambientadas em favelas ou cortiços (18,42%) e quando as produções retratam o período em que o sistema escravocrata ainda era vigente (Brasil Colônia e Império, 18,48%), o que revela formas de segregação espacial e temporal das personagens negras.

Em tal estudo, foi observado um pequeno crescimento da proporção de pretos e pardos nas novelas, que passou de 5% na década de 1980 para 12% no último quinquênio. Todavia, se na representação a participação negra ainda é pequena, no âmbito da produção ela é inexistente: “Nenhum dos escritores ou diretores principais das novelas analisadas foi considerado pardo ou preto” (CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015, p. 18). Esse aspecto determina a escolha do elenco e confirma quem tem o poder de criar as narrativas.

Os efeitos dessa hegemonia da branquitude constituem, de acordo com a filósofa Sueli Carneiro (2003), um outro tipo de violência invisível que recai sobre as mulheres negras. Essa violência dificulta a construção de uma imagem positiva, limita as possibilidades de relacionamento afetivo, compromete o pleno exercício da sexualidade (em razão dos estigmas a que está submetida), cerceia o acesso ao trabalho, enfraquece as aspirações e rebaixa a autoestima. Ou seja, atinge por completo, de forma nociva e muitas vezes letal, a formação da identidade feminina negra, bem como sua atuação social.

Conforme demonstrado neste breve percurso conceitual, as mulheres negras brasileiras situam-se numa encruzilhada onde múltiplas assimetrias oriundas do racismo, do sexismo e da desigualdade social se cruzam, tanto nas práticas cotidianas quanto nos processos de representação, nos quais se mantém a naturalização de lugares sociais preestabelecidos (GONZALEZ, 1984).

Dessa forma, é nesse arcabouço teórico que articula gênero e raça como categorias analíticas e nesse contexto de in(visibilidade) historicamente naturalizado na cultura brasileira que situamos nossa proposta de investigação composta pela análise fílmica de três produções brasileiras lançadas entre 1999 e 2009, bem como pelo estudo de recepção de um desses filmes, no qual analisamos as leituras de espectadoras/es acerca dos regimes de visibilidade oferecidos às mulheres negras e os imaginários sobre tais sujeitos sociais, considerados em suas heterogeneidades, contradições e experiências históricas diferenciadas.

1.3 Trânsitos entre comunicação e cultura: das representações ao(s) imaginário(s)

A proposta de utilizar as representações audiovisuais sobre as mulheres negras como objeto de investigação dos trânsitos e imbricamentos entre os sistemas de representação (em especial o cinema) e a cultura brasileira insere-se no vasto, instável e transdisciplinar campo dos chamados estudos culturais (*cultural studies*). Esse campo caracteriza-se pela confluência de diversas abordagens teóricas, reflexões e procedimentos metodológicos e, principalmente, por uma forma de pensar a cultura sob uma perspectiva plural, intrinsecamente ligada às práticas sociais e cotidianas e à produção simbólica em suas múltiplas relações de poder e estratégias de articulação, questionando as fronteiras e os limites das disciplinas acadêmicas, assim como as hierarquias sociais comumente naturalizadas em categorias dicotômicas de alta/baixa, superior/inferior (ESCOSTEGUY, 2001a; SOVIK, 2003). Tal posicionamento crítico e político reitera o caráter transversal dos estudos culturais como arcabouço teórico e metodológico utilizado em várias áreas do conhecimento.

O que distingue os Estudos Culturais de disciplinas acadêmicas tradicionais é seu envolvimento explicitamente político. As análises feitas nos Estudos Culturais não pretendem nunca ser neutras ou imparciais. Na crítica que fazem das relações de poder numa situação cultural ou social determinada, os Estudos Culturais tomam claramente o partido de alguns grupos em desvantagem nessas relações. Os Estudos Culturais pretendem que suas análises funcionem como uma intervenção na vida política e social. (SILVA, T., 2014, p. 134).

Acerca da formação dos estudos culturais, ressaltam-se as contribuições de Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson, que, no final dos anos 1950, se organizam no Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), da Universidade de Birmingham, na Inglaterra. As pesquisas desenvolvidas por esse trio de pesquisadores³⁷ (Hoggart com *The uses of literacy*, de 1957, Williams com *Culture and society*, de 1958, e Thompson com *The making of the English working-class*, de 1963) são consideradas, segundo Escosteguy (2001a), a fonte dos estudos culturais.

Embora não tenham uma intervenção coordenada entre si, tais pesquisas apresentam em comum uma perspectiva diferenciada acerca da cultura, que passa a agregar produções dos meios de comunicação e das culturas populares e a ser considerada categoria-chave na análise

³⁷ Embora considere um aspecto problemático indicar as origens e a constituição dos estudos culturais, Escosteguy (2001a) ressalta a contribuição desse trio fundador no que ela denomina de “narrativa dominante” ou a versão britânica dos estudos culturais.

literária e suas interfaces com as relações sociais, ou seja, um organismo vivo de práticas cotidianas, inserido nas relações de poder.

Em virtude de sua importante atuação como diretor do CCCS de 1968 a 1979 e de sua trajetória intelectual, Stuart Hall também é considerado um dos pais fundadores dos estudos culturais (SOVIK, 2003). As contribuições desse teórico são amplamente reconhecidas, especialmente no que concerne ao incentivo à análise dos meios de comunicação de massa e à investigação de temáticas como multiculturalismo, raça³⁸ e etnia, assim como práticas de resistência das “subculturas”.³⁹

A extensão do significado de cultura – de textos e representações para práticas vividas e suas implicações na rígida divisão entre níveis culturais distintos – propiciou considerar em foco toda produção de sentido. **E ao enfatizar a noção de cultura como prática se dá relevo ao sentido de ação, de agência na cultura.** No momento em que os Estudos Culturais prestam atenção a formas de expressão culturais não-tradicionais se descentra a legitimidade cultural. Em consequência, a cultura popular alcança legitimidade, transformando-se num lugar de atividade crítica e de intervenção. Dessa forma, a consideração sobre a pertinência de analisar práticas que tinham sido vistas fora da esfera da cultura inspirou a geração que desenvolveu os Estudos Culturais, principalmente, a partir dos anos 60. (ESCOSTEGUY, 2001b, p. 157, grifo nosso).

Construir novas metodologias e campos de estudo nos quais a produção de conhecimento teórico é vista como uma prática política é uma característica marcante dos estudos culturais. Também os identifica a política cultural dos vários movimentos sociais existentes no contexto histórico britânico de seu surgimento, interligando assim o teórico (ancorado principalmente no marxismo) e o político (pelas articulações com a trajetória de movimentos sociais e de esquerda).

Além disso, esse campo também contempla o estudo dos movimentos de resistência das culturas populares, do papel significativo dos meios de comunicação nas sociedades contemporâneas, com a atuação das indústrias culturais nos processos de globalização e dos modos de construção coletiva das identidades. Da mesma forma, as temáticas da recepção e

38 Acerca da questão racial, Hall (2003, p. 210) afirma que, diante da influência marxista e da Nova Esquerda, “[...] fazer com que os estudos culturais colocassem na sua agenda as questões críticas de raça, a política racial, a resistência ao racismo, questões críticas da política cultural, consistiu numa ferrenha luta teórica, uma luta da qual, curiosamente, *Policing the Crisis* foi o primeiro exemplo, já muito tardio. Representou uma virada decisiva no meu próprio trabalho intelectual e teórico como no do Centro”. O teórico ressalta que o feminismo e as questões de raça foram duas fontes extrínsecas importantes na formação dos estudos culturais.

39 Sovik (2011) apresenta um detalhado panorama da trajetória acadêmica desse teórico de origem jamaicana (falecido em 2014, aos 82 anos) e suas contribuições para o campo dos estudos culturais e para a pesquisa em comunicação no Brasil.

dos consumos midiáticos⁴⁰ configuram-se como linhas de investigação dos estudos culturais a partir da segunda metade dos anos 1970, indicando a tensão entre as formas pelas quais as instituições constituem os sujeitos e a criatividade e experiência desses mesmos sujeitos (BAPTISTA, 2012; ESCOSTEGUY, 2001a).

Essa expansão do conceito de cultura empreendida pelos estudos culturais dialoga ainda com os impactos da chamada “virada cultural”, que segundo Hall começa nos anos 1950 e se efetiva na década seguinte com o trabalho de Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes na França, e de Williams e Hoggart no Reino Unido. Essa “virada” designa uma mudança de paradigmas nas ciências sociais e nas humanidades, “um interesse na linguagem como um termo geral para as práticas de representação, sendo dada à linguagem uma posição privilegiada na construção e circulação do *significado*” (HALL, 1997, p. 9, grifo do autor). Logo, as múltiplas, complexas e dinâmicas formas e apropriações culturais que permeiam as ações, as instituições, os rituais e as práticas sociais elucidam a centralidade da cultura na construção das identidades e nos processos de subjetivação dos indivíduos, revelando assim a natureza discursiva dos fatos e fenômenos historicamente construídos.

[...] devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico. Portanto, é fácil perceber porque nossa compreensão de todo este processo teve que ser completamente reconstruída pelo nosso interesse na cultura; e por que é cada vez mais difícil manter a tradicional distinção entre “interior” e “exterior”, entre o social e o psíquico, quando a cultura intervém. (HALL, 1997, p. 8).

Os conteúdos impressos, sonoros e audiovisuais, assim como atitudes, pontos de vista, modelos de conduta e legitimidade veiculados nas imagens e narrativas midiáticas, constituem um quadro de referências. Para Kellner (2001, p. 10), os meios de comunicação “são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não”.

40 Adotamos o termo “mídia” (e, por extensão, “midiático”), comumente utilizado na pesquisa brasileira em Comunicação, para designar “meios de comunicação de massa”, como uma tradução do termo inglês *mass media* (meios de massa). No entanto, ressaltamos alguns problemas nessa tradução, já que o termo “mídia” está muito associado ao sentido mercadológico atribuído pela publicidade, restrito a canal de divulgação. A forma plural “mídias” aponta o esquecimento da origem latina do vocábulo *media* como plural de *medium* (meio).

Diante desse papel pedagógico é que os estudos culturais ressaltam a cultura articulada às relações de poder, ou seja, como um espaço de disputa no qual os diferentes grupos sociais lutam em torno da produção de sentidos. Trata-se da luta pela hegemonia, conceito gramsciano que designa “a liderança cultural-ideológica de uma classe sobre as outras”, obtida por meio da utilização de vários canais (o sistema escolar, o serviço militar e os meios de comunicação, entre outros)⁴¹ para conquistar o consenso, compreendido como um processo contínuo⁴² permeado por sentidos e contrassentidos, imposições e refugos, aberturas e obstruções (MORAES, 1997).

Nessa constante negociação com os sistemas de significação e representação é que a noção de identidade é trabalhada nos estudos culturais. Não como algo unificado, fixo, mas uma “celebração móvel” (HALL, 2006, p. 13), sujeita a deslocamentos, rupturas e continuidades no interior da tensão entre a história, a cultura e o poder. Cotidianamente somos confrontadas/os com novas, múltiplas e diferenciadas “posições-de-sujeito” oferecidas pelos meios de comunicação.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que **damos sentido à nossa experiência, a àquilo que somos**. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível **aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar**. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2000, p. 17, grifo nosso).

41 Segundo Moraes (2010), o filósofo marxista italiano Antonio Gramsci supera o conceito de Estado como aparelho coercitivo que visa adequar as massas às relações de produção (empregado na visão de Louis Althusser), e o compreende como a junção de duas esferas em cujo âmbito se dão os embates pela hegemonia, ou seja, a sociedade política (o conjunto de mecanismos coercitivos como as leis e as forças armadas que possibilitam o monopólio legal à classe dominante) e a sociedade civil (o conjunto das instituições responsáveis pela elaboração e/ou difusão de valores simbólicos e de ideologias, como o sistema escolar, as corporações profissionais, os sindicatos, os meios de comunicação, as instituições de caráter científico e cultural etc.), na qual as classes buscam, por meio do convencimento, ganhar aliados.

42 Ao situar a aproximação de Hall com as formulações gramscianas, Escosteguy (2001a) também pontua os reflexos destas na definição de ideologia, que para Hall refere-se “às estruturas mentais – as linguagens, os conceitos, as categorias, imagens do pensamento e os sistemas de representação que diferentes classes e grupos sociais desenvolvem com o propósito de dar sentido, definir, simbolizar e imprimir inteligibilidade ao modo como a sociedade funciona” (HALL, 1996 apud Escosteguy, 2001a, p. 83). De acordo com a autora, essa definição procura dar conta de como certos discursos políticos na luta pela hegemonia são construídos e reconstruídos, expandem-se ou se restringem, ganham ascendência ou a perdem.

Essa articulação entre representação e identidade proposta pelos teóricos dos estudos culturais, que atentam para as formas de produção das identidades e para os significados que lhes são socialmente atribuídos, também nos oferece subsídios para pensar a diferença. Segundo Woodward (2000, p. 39), “a identidade não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença”, ou seja, dar sentido àquilo que somos (a identidade) só se efetiva no limite, na relação entre aquilo que não somos, que não podemos/devemos ser (a diferença).

A produção social da identidade e da diferença é analisada por Tomaz Tadeu da Silva (2011, 2014) a partir da concepção pós-estruturalista,⁴³ especialmente a de Jacques Derrida, que ressalta as assimetrias existentes entre as oposições binárias, haja vista que um dos termos é sempre privilegiado (define a identidade) em detrimento do outro, ao qual é atribuído um valor negativo (marca a diferença). A identidade e a diferença devem ser compreendidas como resultado de um processo de construção discursiva e linguística. Elas são impostas e hierarquizadas e assim exigem uma leitura histórica e política capaz de analisar os vetores de força e as estruturas de poder sob as quais são produzidas. Nesse sentido, Silva (2014, p. 88) aponta os seguintes questionamentos:

Quais são os mecanismos de construção das identidades nacionais, raciais, étnicas?
Como a construção da identidade e da diferença está vinculada a relações de poder?
Como a identidade dominante tornou-se a referência invisível através da qual se constroem as outras identidades como subordinadas? Quais são os mecanismos institucionais responsáveis pela manutenção da posição subordinada de certos grupos étnicos e raciais?

Igualmente atenta a essas imbricações entre identidade, diferença e representação no contexto racial brasileiro, a pesquisadora Nilma Lino Gomes (2003, p. 43) ressalta que “construir uma identidade negra positiva em uma sociedade que, historicamente, ensina ao negro, desde muito cedo, que para ser aceito é preciso negar-se a si mesmo, é um desafio enfrentado pelos negros e pelas negras brasileiros(as)”. Isso confirma a pertinência de

43 “No registro pós-estruturalista, a representação é concebida unicamente em sua dimensão significante, isto é, como sistema de signos, como pura marca material. A representação expressa-se por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação não é, nessa concepção, nunca, representação mental ou interior. A representação é, aqui, sempre marca ou traço visível, exterior. Em segundo lugar, na perspectiva pós-estruturalista, o conceito de representação incorpora todas as características de indeterminação, ambiguidade e instabilidade atribuídas à linguagem. Isso significa questionar quaisquer das pretensões miméticas, especulares ou reflexivas atribuídas à representação pela perspectiva clássica. Aqui, a representação aloja a presença do 'real' ou do significado. A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder” (SILVA, T., 2011, p. 90-91).

investigar, no âmbito da produção e da recepção, quais e como são construídas as representações audiovisuais sobre tais sujeitos sociais (sua presença e ausência) na cinematografia nacional e, conseqüentemente, no nosso imaginário cultural/social, com suas tensões e ambigüidades.

Ainda sobre a centralidade da cultura, da linguagem e dos sistemas de representação como constituintes e reguladores de nossas condutas e ações, destacamos a importância do conceito de representação social elaborado por Serge Moscovici no âmbito da psicologia social. No estudo *La psychanalyse, son image, son public*, de 1961, o teórico analisa as representações sociais da psicanálise nos meios de comunicação e entre a população parisiense. Embora retome a noção de representação coletiva de Émile Durkheim,⁴⁴ ao optar pelo adjetivo “social” Moscovici enfatiza o papel central do mundo social na construção de um tecido contínuo de saberes e significados, por isso defende as dimensões cognitiva, afetiva e social das representações sociais (SÁ, 1996; VALLA, 2000).

Diante da complexidade e da dificuldade de definição do conceito, apontada pelo próprio Moscovici e por outros autores, e em busca de uma sistematização do campo de estudo das representações sociais, Jodelet (2001, p. 22) as conceitua como “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”. No processo de formação das representações sociais intervêm dois processos, a objetivação e a ancoragem, intrinsecamente ligados e estruturados em fatores sociais.

A objetivação permite tornar real um esquema conceitual e dar materialidade ao objeto, ou seja, refere-se à função cognitiva de integrar o objeto representado a um sistema de pensamento preexistente, no qual as representações se tornam expressões de uma realidade pensada como natural. Quanto à ancoragem, esta designa a função social das representações, que possibilitam transformar o não familiar em familiar e, uma vez constituídas, tornam-se elementos organizadores das relações sociais (CABECINHAS, 2012; JODELET, 2001; SÁ, 1996).

As representações sociais oferecem aos indivíduos os filtros que lhes possibilitam a percepção, a compreensão e o enfrentamento do mundo, assim como orientam

44 De acordo com Arruda (2002, p. 135), Moscovici remodela o conceito durkheimiano, atualizando-o para as especificidades das sociedades contemporâneas, com intensa divisão do trabalho e grande velocidade da informação, o que impossibilita serem sedimentadas em tradições e “nas quais se conhece por delegação, uma vez que ninguém tem acesso a todo o saber”.

comportamentos e formas de se relacionar com as outras pessoas. Elas circulam nos discursos e são veiculadas pelas mensagens e imagens engendradas pelos meios de comunicação, sendo elaboradas a partir de valores, normas e relações de poder presentes no imaginário social, suporte sobre o qual se constituem.

Consideramos que as representações veiculadas pela produção simbólica como um todo (meios de comunicação, cinema, literatura, livros didáticos, música etc.) configuram um mecanismo poderoso de manutenção dos regimes de visibilidade oferecidos à população negra no Brasil. Isso corrobora nosso imaginário cultural ainda estruturado no sistema escravista/patriarcal, que perdurou oficialmente no país por mais de três séculos.

O conceito de imaginário é chave para a compreensão dos repertórios imagéticos na elaboração das visões de mundo, desejos, interações e convenções sociais articuladas como uma produção, uma instituição coletiva. Exatamente por sua transversalidade, ao agregar uma diversidade de discursos e perpassar todas as esferas das relações sociais, o imaginário constitui um objeto de investigação de várias áreas do conhecimento, como a filosofia, a psicologia, a história, a antropologia e a sociologia (ESCOBAR VILLEGAS, 2000; NAVARRO-SWAIN, 1993).

Além disso, ao instigar reflexões de pensadores de várias épocas, a interdisciplinaridade é considerada uma característica dos chamados “estudos do imaginário”, que, de acordo com Pesavento (1995, p. 11), inserem-se no contexto da chamada “crise dos paradigmas”. Ocorrida no fim do século XX, essa crise caracteriza-se, segundo a autora, por uma crítica aos modelos históricos interpretativos vigentes nas ciências humanas, ainda fortemente ancorados no pensamento racional. Assim, por meio da contribuição da psicanálise e da etnologia, foi possível resgatar a importância das imagens, compreendidas em suas múltiplas e complexas redes de significação que permeiam, alicerçam as relações sociais, políticas, econômicas e culturais.

Diante dos objetivos propostos nesta pesquisa, que utiliza o cinema⁴⁵ e, mais especificamente, o filme (no âmbito da produção e da recepção) como objetos de análise, destacamos as contribuições de Baczko (1985) e Castoriadis (1982) no campo da história

45 Acerca do cinema como instituição, Aumont e Marie (2003, p. 168-169), em referência ao teórico Cohen-Séat, afirmam que “o cinema engloba um vasto conjunto de fatos, e alguns intervêm antes do filme – infraestrutura econômica da produção, estúdio, financiamento bancário, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisões, estado tecnológico dos aparelhos – e outros, depois do filme – influência social, política e ideologia do filme nos diferentes públicos, modelos de comportamento dos espectadores, pesquisas de audiência etc. É esse conjunto de elementos não filmicos que é chamado de ‘instituição cinematográfica’”.

cultural, e de Edgar Morin (1989, 2014) na teoria do cinema, para investigar as conexões entre imaginário (por meio dos produtos culturais sociomidiáticos), as estruturas sociais e os processos de subjetivação dos indivíduos.

O imaginário ou a imaginação social é, segundo Baczko (1985), um lugar estratégico, onde se dá a apropriação dos símbolos capaz de garantir a manutenção do poder sobre todas as esferas de sociabilidade, de constituir a memória, os valores, as simbologias, os modelos e códigos sociais, os ritos, as condutas individuais e as aspirações comuns de um grupo ou de um povo de acordo com seu contexto histórico. O autor enfatiza ainda que o imaginário se apresenta como um terreno de disputa, e o controle dos meios de comunicação possibilita a larga difusão dos discursos que também podem modificar essa rede de sentidos.

O imaginário social é, deste modo, uma das forças reguladoras da vida coletiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais, etc. O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais. Com efeito, é no próprio centro do imaginário social que se encontra o problema do poder *legítimo*, ou melhor, para ser mais exacto, o problema da *legitimação* do poder. Qualquer sociedade precisa de imaginar e inventar a legitimidade que atribui ao poder. (BACZKO, 1985, p. 309-310, grifo do autor).

Em contraponto aos significados tradicionais atribuídos ao imaginário ou à imaginação social como “ilusório” ou “quimérico”, ou apenas uma espécie de ornamento ou adorno da vida material, Baczko (1985) ressalta a relevância de tais instâncias no exercício do poder simbólico e no ordenamento das relações sociais, ao modelar comportamentos, mobilizar energias, legitimar violências. Assim, a imaginação social é indissociável do real, das práticas e experiências cotidianas e individuais, porque fornece um esquema coletivo de orientações afetivas, estereótipos, assim como hierarquias e relações de dominação, além de codificar expectativas e esperanças.

Observando o contexto histórico e cultural brasileiro, Sodré (1999) elucida o imaginário como categoria importante para se compreender muitas das representações negativas do cidadão negro brasileiro, especialmente em virtude de sua continuidade histórica, ou seja, “quando se considera que, desde o século passado, o africano e seus descendentes eram conotados nas elites e nos setores intermediários da sociedade como seres fora da imagem ideal do trabalhador livre, por motivos eurocentrados” (SODRÉ, 1999, p. 244-245).

Essa exclusão simbólica da população negra é resultado, segundo o autor, da atuação das elites intelectuais (editorialistas, articulistas, editores, colunistas, âncoras de TV, criadores publicitários, artistas, jornalistas especiais) “responsáveis pela absorção, reelaboração e retransmissão de um imaginário coletivo atuante nas representações sociais” (p.244).

Embora apresente aspectos em comum com tais visões, Castoriadis (1982) defende uma concepção mais abrangente de imaginário, compreendido como princípio fundador, como raiz, por isso um imaginário radical que atua sobre o indivíduo, a história e a sociedade. Todas as produções e relações humanas são entendidas como produto de uma instituição imaginária, uma rede simbólica socialmente compartilhada, composta de um magma de significações imaginárias sociais capazes de conferir sentido, instituir a ordem social, as relações de pertencimento, a identidade coletiva.

[...] quem somos nós? Que queremos, que desejamos, o que nos falta? A sociedade deve definir sua “identidade”; sua articulação; o mundo, suas relações com ele e com os objetos que contém; suas necessidades e seus desejos. [...] O papel das significações imaginárias é o de fornecer uma resposta a essas perguntas, resposta que, evidentemente, nem a “realidade”, nem a “racionalidade” podem fornecer [...]. (CASTORIADIS, 1982, p. 177).

As significações imaginárias são formas de organização de sistemas de significantes e significados passíveis de extensão, multiplicação e modificação. Espécie de cimento invisível, que mantém a unidade e, principalmente, determina o que pode ou não ser admitido; “que coloca, para cada sociedade, o que é e o que não é, o que vale e o que não vale, e *como* é ou não é, vale ou não vale, o que pode ser ou valer. É [o] que instaura condições e orientações comuns do factível e do representável” (CASTORIADIS, 1982, p. 413, grifo do autor).

Além dessa vertente sócio-histórica, expressa na criação de um imaginário social ou uma sociedade instituída na qual é um coletivo anônimo, o imaginário radical (ou sociedade instituinte) como dimensão criativa humana também se constitui de uma vertente psíquica, que é fluxo representativo/afetivo/intencional e designa, segundo Castoriadis (1982, p. 154), “a capacidade de ver em uma coisa o que ela não é, de vê-la diferente do que é, de fazer aparecer como imagem alguma coisa que não é e não foi”. Ou seja, constitui a possibilidade de deslocamento, a construção de novos sentidos ou outras utilizações dos sistemas simbólicos estabelecidos. Tais vertentes são indissociáveis e irreduzíveis, por isso, o imaginário radical é um jogo infinito entre ações funcionais/racionais e processos criativos.

A teoria de Castoriadis concebe o mundo humano como um grande sistema de

tensões, entre o instituído, que necessariamente tende a se perpetuar – quer se trate de uma sociedade, de suas leis ou de suas representações –, e o instituinte que, ao criar novas modalidades, tende a romper frontalmente com as significações herdadas. Esse conflito só pode ser interminável, já que sociedades e pessoas, para viver, necessitam de instituições estáveis e referências identitárias, ao mesmo tempo em que, para existirem plenamente, precisam criar novas formas. A definição de homem como ser da alteridade assume que essa dialética jamais poderá ter fim, e a “criação incessante” que lhe é corolária é, no fim das contas, aquilo que Castoriadis chama de *imaginário*. (AUGRAS, 2009, p. 234, grifo da autora).

Como fonte, a concepção de imaginário de Castoriadis (1982) também contempla outras instâncias: o “imaginário efetivo”, usado pelo autor para denominar os produtos, as manifestações do imaginário radical, e somente por meio delas podemos apreendê-lo; o “imaginário central”, que designa as representações, os símbolos elementares ou um sentido global elaborado por determinada sociedade como um núcleo, um princípio organizativo-interpretativo de sua história; o “imaginário periférico ou secundário”, que é o suporte do imaginário central, uma espécie de invólucro composto de regras, atos, ritos, símbolos – componentes de elementos mágicos, que se relacionam entre si e sedimentam o núcleo imaginário. Todas essas acepções são sustentadas pelo imaginário radical, motor perpétuo de tensão, potência de criação/invenção humana.

Cabe salientar que essa capacidade de agregar simultaneamente a permanência e a mutabilidade é evidenciada pelo autor no uso da noção de magma para designar o mundo das significações imaginárias, ou seja, essa noção propõe um processo duplo daquilo que se solidifica e se liquefaz; que se sedimenta, mas é constantemente dinamizado por novas modalidades de sentido.

[...] o magma não para de se mexer, de dilatar e de baixar o nível, liquefazer o que era sólido e solidificar o que não era quase nada. E porque o magma é assim, que o homem pode mover e criar-se no e pelo discurso, que ele não é aprisionado para sempre por significados unívocos e fixos das palavras que ele emprega – ou seja, que a linguagem é linguagem. (CASTORIADIS, 1982, p. 284).

Essas duas vertentes do conceito de imaginário radical, que segundo o teórico greco-francês designa o funcionamento discursivo da linguagem, remetem-nos à tensão entre as categorias de paráfrase e polissemia da análise do discurso francesa, conforme ressalta Orlandi (2013, p. 36): “é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam”.

Na análise fílmica, Costa (2011) afirma que essa noção de imaginário como raiz possibilita a percepção de como se imbricam, como são interdependentes os componentes funcionais ou denotativos e os conotativos ou mais marcadamente imaginários na representação cinematográfica. Além disso, o autor indica ainda a importância da relação entre imaginário central e periférico para a análise das narrativas fílmicas, especialmente em sua capacidade de se alimentar de símbolos que “não se igualam às coisas que eles representam, mas criam significações” (p. 76).

Ressaltamos ainda o conceito de imaginário elaborado por Castoriadis, no que se refere às condições de representatividade determinadas pelas significações imaginárias sobre o cinema como produto e produtor de imaginários que uma sociedade constrói sobre si própria. Isso nos possibilita investigar, a partir da representação da intersecção de gênero e raça, as bases imaginárias que instauram a produção cinematográfica brasileira (em particular os filmes que compõem o *corpus* de pesquisa) no que concerne às formas de representação impostas às mulheres negras, assim como às suas possíveis estratégias de subversão como personagens na narrativa fílmica.

Problematizar as representações e identidades que o cinema constrói significa, portanto, pensar sobre a construção de um imaginário, apontando a(s) forma(s) como a sociedade e seus grupos são representados pela linguagem audiovisual, repleta de ambigüidades, polissemias e contradições. (MONTORO, 2006, p. 20).

As formulações de Castoriadis também orientam o estudo de recepção (as leituras e interpretações de espectadoras/es), que busca investigar como esses repertórios imaginários são recebidos e quais construções de sentido suscitam, que podem ser de conformação dos imaginários sociais veiculados pelo filme, assim como apropriações, negociações e significações dissonantes. Em outras palavras, tal pesquisa ancora-se nessa incessante relação de força entre paráfrase e polissemia, conforme também elucidam as posições de leitura do modelo codificação/decodificação de Hall.

Esse quadro conceitual agrega ainda as contribuições de Morin (2014). Ao analisar o cinema como potência imaginária e afetiva, ele enfatiza o encanto da imagem cinematográfica como duplo, como imagem animada do real, situando-a como herdeira da relação mágica, do primitivo fascínio humano pelo reflexo no espelho ou nas águas, pelas sombras, pelas imagens liberadas nos sonhos. A imagem é considerada um ato constitutivo e simultâneo do real e do imaginário, instâncias complexas e complementares.

O teórico enaltece essas potencialidades do cinema, capazes de determinar a percepção humana. A iluminação, a música, os ângulos, as tomadas, os enquadramentos, as técnicas estimulam afetos, do desprezo à exaltação, da paixão à rejeição, por isso são mecanismos meticulosamente orquestrados para constituir a verossimilhança, para dar a impressão de vida e realidade às imagens cinematográficas: “O apelo pelo verossímil reforça o poder da encenação ficcional do *como se* e deixa ver como toma forma um mundo imaginário. A duplicação de mundos no cinema deixa ver na ausência e na presença do que foi selecionado como o imaginário ajuda a conformar o mundo encenado” (COSTA, 2011, p. 76, grifo do autor).

Também o ambiente escuro e a atitude de isolamento em que o/a espectador/a é posicionado/a no cinema favorecem e estimulam a projeção-identificação ou as participações afetivas, processos psicológicos que, de acordo com Morin, designam respectivamente ações de projetar necessidades, desejos, obsessões e temores em todas as coisas e em todos os seres e de absorver o mundo em si mesmo. Tais projeções-identificações imaginárias só são possíveis no cinema porque existem no âmago da vida real e prática, e é articulando trocas mentais com o mundo que o cinema, como todo imaginário, se mantém, é alimentado pela irrealidade capaz de criar devaneios, ilusões, espetáculos e sonhos impossíveis, ou seja, é pela realidade vital primordial do homem que a magia, os mitos e as religiões expressam.

Essa capacidade de refletir as realidades práticas e imaginárias, assim como as necessidades e os problemas da individualidade humana no momento histórico em que se insere define, segundo Morin (2014, p. 252, grifo do autor), o cinema como um espelho antropológico, “[...] a máquina mãe, *geratriz de imaginário* e, reciprocamente, é também o imaginário determinado pela máquina [que,] voltada para a satisfação das necessidades imaginárias, suscitou uma indústria de sonhos”,⁴⁶ construída dentro do sistema capitalista, no monopólio de Hollywood e no mercado mundial de bens simbólicos.

Apesar de considerar o cinema como reminiscência da utilização das imagens que desde os tempos mais remotos integram a história humana, na forma de desenhos rupestres, rabiscos, grafismos e representações dos mitos, do sagrado e do profano, o autor enaltece as transformações causadas por tal máquina.

46 Essa magia do cinema como fábrica de sonhos e os processos projeção-identificação psíquica são aprofundados por Morin (1989) em uma obra posterior, *As estrelas: mito e sedução no cinema*, publicada em 1957, na qual o teórico analisa o processo industrial e imaginário de construção das estrelas de cinema, que transcendem as telas e as personagens.

[...] foi preciso o advento do cinema para que os processos imaginários fossem exteriorizados de forma tão total e original. Podemos finalmente “visualizar nossos sonhos” porque eles se lançaram na matéria real. [...] Finalmente, pela primeira vez, através da máquina e à sua semelhança, nossos sonhos são projetados e objetivados. São fabricados industrialmente e compartilhados coletivamente. [...] Eles retornam em nossa vida prática para modelá-la, ensinar-nos a viver ou a não viver. E nós os reassimilamos, socializados, úteis; ou então, se perdem em nós, e nós neles. (MORIN, 2014, p. 257).

Portanto, a análise do cinema como estrutura e elemento estruturante de imaginários elucida o emprego das técnicas cinematográficas na criação de histórias que instiguem a adesão do/da espectador/a, não apenas à narrativa fílmica (os dilemas, as aventuras e as angústias das personagens), mas também às normas e aos valores socialmente compartilhados com os quais se identificam. Assim se podem reforçar discursos hegemônicos, bem como suscitar no âmbito da recepção (e os diversos fatores que a compõem) modos diferenciados de identificação e outras configurações de sentido, em virtude de sua dimensão polissêmica.

1.4 A mulher, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema

Do cinema narrativo clássico emergiram imagens de mulheres íntegras e devassas, mães devotadas, esposas exemplares, heróis valentes e charmosos, estrelas e divas, mocinhas castas e sonhadoras, vilões e mocinhos em busca de aventuras. Essas representações continuam a ser construídas e reelaboradas pelas narrativas fílmicas, que têm como fonte principal o modelo hollywoodiano clássico, uma engrenagem meticulosamente organizada para que quem assiste seja capaz de entender o desenrolar dos fatos e, principalmente, identificar-se com as personagens, seus dilemas, conflitos e desejos, suas jornadas rumo à resolução dos problemas, bem como encantar-se com a magia dessa fábrica de sonhos.

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. (BORDWELL, 2005, p. 279).

O modelo narrativo clássico forma-se no período de 1908-1919, estabiliza-se nos anos 1920 e mantém-se como o estilo de narração privilegiado pela indústria cinematográfica hollywoodiana até o fim dos anos 1950. O cineasta norte-americano David Griffith teve um papel fundamental na sistematização dessa linguagem cinematográfica, que atualiza referências narrativas da literatura, dos contos populares e do melodrama com certas regras de representação. Trata-se de uma aplicação sistemática de normas, princípios e convenções técnicas, estéticas e narrativas, como o naturalismo na construção dos cenários e figurinos, na iluminação, no som e na interpretação dos atores. O desenrolar da trama de forma linear e contínua (equilíbrio-conflito-jornada-resolução/clímax-retorno do equilíbrio) e a construção das personagens (modelos clássicos como o herói, o vilão, a mocinha/vítima que são movidos por seus desejos) são subordinados a uma estrutura de causa-efeito, que visa à verossimilhança (precisa parecer real para ter credibilidade), à clareza (determinada pela estrutura dos planos em campo/contracampo, enquadramentos e ângulos de câmera) e à decupagem clássica (montagem invisível que cria um universo homogêneo e autônomo, mascarando as marcas de enunciação na história). Tais procedimentos são capazes de dar a impressão de que a história se conta sozinha, incitando a identificação de quem assiste (BORDWELL, 2005; XAVIER, 2005).

O melodrama, gênero dramático presente na literatura, no teatro e no folhetim, caracteriza-se por explorar temas de apelo emocional e por apresentar uma função moralizante, além de refletir os valores burgueses do século XIX, em que a família ocupa um lugar central na ordem patriarcal. Tal modelo foi retomado pelo cinema hollywoodiano e se tornou o paradigma maior da cultura de massa, tendo sido posteriormente explorado também na ficção televisiva e constituído uma fonte de representações que marcou o imaginário de todo o século XX. Por meio da estética naturalista, o melodrama, comumente associado ao público feminino, veicula os valores civilizatórios ocidentais e a ideologia patriarcal que opera na dicotomia público *versus* privado e incute como norma a feminilização da família e da esfera doméstica (HAYWARD, 2000; KAPLAN, 1995; XAVIER, 2003).

A estrutura, os códigos e as representações que constituem o cinema narrativo clássico como uma prática cultural são objeto de análise e crítica da teoria feminista do cinema (*feminist film theory*),⁴⁷ um vasto campo de estudos que busca desmistificar as

47 Como apresentaremos aqui as discussões mais pertinentes no que concerne à intersecção de gênero e raça, para uma leitura retrospectiva dos textos e das contribuições fundamentais para a teoria feminista do cinema, ver McCabe (2004), Smelik (1998, 1999) e Thornham (1999).

relações de poder, o desejo e prazer visual, a objetificação feminina e as estratégias narrativas e estéticas por meio das quais são veiculados valores e padrões de comportamento. As assimetrias de gênero, raça, etnia, classe e sexualidade têm sido estudadas nas últimas décadas, bem como as práticas de recepção e as formas de espetatorialidade, que possibilitam a emergência de outras problemáticas para a compreensão dos filmes de maneiras diferenciadas.

[...] Críticas feministas tentaram entender o poder onipresente do imaginário patriarcal com a ajuda de quadros teóricos estruturalistas, como a semiótica e a psicanálise. Estes discursos teóricos têm-se revelado muito produtivos para analisar as maneiras em que a diferença sexual é codificada na narrativa clássica. Por mais de uma década a psicanálise foi o paradigma dominante na teoria feminista do cinema. Mais recentemente tem ocorrido um afastamento de uma compreensão da diferença sexual binária para múltiplas perspectivas, identidades e espetatorialidades possíveis. Essa abertura tem resultado em uma crescente preocupação com questões de etnia, masculinidade e sexualidades híbridas. (SMELIK, 1999, p. 492, tradução nossa).⁴⁸

Publicado em 1975 na revista *Screen*, o artigo “Visual pleasure and narrative cinema” (“Prazer visual e cinema narrativo”), da teórica e cineasta feminista britânica Laura Mulvey, é considerado um dos mais importantes textos da teoria feminista do cinema.⁴⁹ A autora propõe o uso político da psicanálise como ferramenta metodológica para decifrar a fascinação, a magia do cinema clássico, que reflete em sua estrutura narrativa a diferenciação sexual socialmente estabelecida e incide sobre os processos de subjetivação dos indivíduos.

A partir de conceitos de Freud e Lacan, Mulvey busca desmistificar as construções binárias que, na narrativa cinematográfica, instituem o masculino como ativo e o feminino

48 “Feminist critics tried to understand the all-pervasive power of patriarchal imagery with the help of structuralist theoretical frameworks such as semiotics and psychoanalysis. These theoretical discourses have proved very productive in analysing the ways in which sexual difference is encoded in classical narrative. For over a decade psychoanalysis was to be the dominant paradigm in feminist film theory. More recently there has been a move away from a binary understanding of sexual difference to multiple perspectives, identities and possible spectatorships. This opening up has resulted in an increasing concern with questions of ethnicity, masculinity and hybrid sexualities” (SMELIK, 1999, p. 492).

49 Embora o trabalho de Mulvey seja um marco nesse campo de investigação, os primeiros estudos da teoria feminista do cinema sobre as imagens do feminino nos filmes de Hollywood foram *From reverence to rape*, de Molly Haskell, publicado em 1974; *Popcorn Venus*, de Marjorie Rosen, publicado no mesmo ano; e “Women’s cinema as counter-cinema”, de Claire Johnston, publicado em 1973. Tais textos, juntamente com o artigo de Mulvey, inserem-se no contexto do surgimento de festivais de cinema de mulheres (em Nova York e Edimburgo, em 1972, e o Women’s Event do Festival de Edimburgo de 1976). Johnston é considerada uma das primeiras pesquisadoras feministas a oferecer uma crítica sustentada dos estereótipos, visto que utiliza a noção de mito de Barthes para uma análise dos significados ideológicos atribuídos às figuras femininas no cinema clássico (SMELIK, 1999; STAM, 2003).

como passivo e naturalizam as assimetrias entre os gêneros também nas formas de ver e nos prazeres visuais. Tais hierarquias são construídas no inconsciente da sociedade patriarcal e falocêntrica por meio do complexo de Édipo, conceito freudiano que, inspirado no mito grego,⁵⁰ designa o processo de desenvolvimento da identidade sexual masculina, ou seja, quando o menino,⁵¹ que até então se vê ligado à mãe e não a reconhece como Outro (fase pré-edipiana), ao passar para a fase fálica toma consciência do pai e descobre que a mãe é castrada, não tem pênis. Essa dolorosa descoberta leva-o a se identificar com o pai e a se afastar da mãe, diante do medo da castração (KAPLAN, 1995).

Diante dessa ameaça da castração é que se constrói a dupla função da mulher na formação do inconsciente patriarcal, oscilando, segundo Mulvey (1983), entre essa falta e a plenitude maternal, que implica introduzir seu filho na ordem simbólica. Assim, a figura feminina está restrita à castração, só existe como significante do outro masculino, “é portadora de significado e não produtora de significado” (MULVEY, 1983, p. 438). Tal relação assimétrica codifica as formas de prazer visual no cinema, pois a posição do/da espectador/a na sala escura suscita a escopofilia (ou o voyeurismo), descrita por Freud como o desejo/prazer de ver sem ser visto, e se completa com o exibicionismo feminino, definido pelo teórico como o desejo/prazer de ser visto.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar é dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico [...]. (MULVEY, 1983, p. 444).

Essa objetificação feminina é fundamental segundo a autora, tanto para o espetáculo quanto para a estrutura narrativa de um filme, já que as mulheres são utilizadas para promover a contemplação erótica (por meio de planos estáticos, *close-ups*)⁵² e estão sempre numa posição

50 Refere-se, segundo Kaplan (1995), à história de Sófocles em que Édipo inadvertidamente mata o pai, casa-se com a mãe e, conseqüentemente, é severamente punido.

51 Kaplan (1995, p. 32) ressalta: “Freud não presta muita atenção à crise edipiana da menina, mas psicanalistas pós-freudianos de modo geral concordam que se trata de uma experiência ainda mais complicada. A menina se afasta da mãe por causa da inveja do pênis e por acreditar que a mãe é responsável pela sua própria falta de pênis. Tentando obter aquilo que a mãe não lhe pode oferecer, ela agora equipara ‘filho’ a ‘pênis’ e almeja ter um filho com um homem igual ao pai”.

52 “O *close-up* da estrela teria a força de suspender a história, cortando a imagem da *star* do fluxo geral da narrativa e enfatizando sua função como espetáculo à parte” (MULVEY, 1996, p. 125-126).

passiva – “parecem sempre estar à espera de serem ‘salvas’”, pontua Oliveira Filho (2012, p. 41). Em contraponto, o homem, que além de portador do olhar é o sujeito da ação, tem um papel ativo no desenrolar dos acontecimentos, no avançar da narrativa, características que conduzem quem assiste à identificação com o protagonista masculino e sua posição de poder. Também por meio desse processo é possível indiretamente possuir a personagem feminina, que funciona como objeto erótico em dois níveis: para as personagens da história que se desenrola na tela e para o/a espectador/a que está no público, fazendo interagir os olhares de ambos os lados da tela.

O cinema dominante reinscreve as convenções patriarcais favorecendo o masculino tanto na narrativa como no espetáculo. A “interpelação”, de acordo com Mulvey, tem caráter de gênero. O masculino é instituído em sujeito ativo da narrativa e o feminino em objeto passivo de um olhar espectral definido como masculino. O homem é o condutor do veículo narrativo, sendo a mulher o seu passageiro. O prazer visual no cinema reproduzia assim uma estrutura binária que espelhava as relações assimétricas de poder operantes no mundo social real. Às espectadoras femininas não era reservada outra escolha senão a de identificar-se com o protagonista masculino ativo, ou com a antagonista feminina passiva e vitimizada. (STAM, 2003, p. 197).

Todavia, uma vez que mesmo na condição de objeto a mulher ainda conota a ameaça da castração, o inconsciente masculino desenvolveu no cinema dois mecanismos para escapar dessa ansiedade: 1- a ênfase nesse trauma original (a castração) ao tentar investigar e decifrar o mistério feminino,⁵³ articulada à sua desvalorização, ao colocá-la na posição de alguém que deve ser salvo ou punido (para isso utiliza o voyeurismo e o sadismo para conquistar um prazer que se constrói por meio da determinação da culpa), ou seja, submete a figura feminina à punição ou ao perdão; 2- a completa rejeição da castração, substituindo ou transformando a figura feminina por/em um fetiche, bastante visível no culto das estrelas de cinema (consideradas egos ideais), expressões da escopofilia fetichista⁵⁴ (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005; MULVEY, 1983).

Ainda sobre o olhar no cinema clássico, a autora ressalta que existem três tipos: o olhar da câmera, sem a intervenção da montagem (um olhar anterior ao produto final do

53 Conforme aponta a autora, tal estratégia é característica dos filmes *noir*. A personagem Elsa, interpretada pela atriz Rita Hayworth no filme *A dama de Xangai* (Orson Welles, 1948), é um bom exemplo dessa objetificação feminina como uma *femme fatale*, objeto de desejo e temor masculino. Ao ser “vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída [...] ela deve ser assassinada” (KAPLAN, 1995, p. 22).

54 Mulvey (1983) analisa os filmes dos cineastas Hitchcock e von Sternberg e discute como as convenções do cinema clássico, a partir de um ponto de vista masculino, usam o corpo feminino como objeto erótico.

cinema); o olhar dos/das espectadores/as, que veem o produto final; o olhar dos atores entre si dentro da ilusão projetada. As convenções da narrativa clássica, ao enfatizar o terceiro olhar e rejeitar os dois primeiros, reiteram a montagem invisível e seu objetivo na identificação, já que direcionam a atenção para o enredo, para as ações das personagens (construídas a partir de uma visão dicotômica das relações de gênero, que transita entre a linguagem cinematográfica e o imaginário de quem os assiste).

Em contraponto ao cinema narrativo clássico, Mulvey propõe a criação de um contracinema, um cinema alternativo, político e estético, capaz de romper, destruir os prazeres visuais codificados pela narrativa clássica dentro da ordem patriarcal. Isso se mostra possível, segundo Oliveira Filho (2012), a partir do uso de recursos como o plano-sequência, a exposição do aparato técnico e da equipe de filmagem indicando o processo de fabricação do filme, bem como uma postura que flexibiliza o trabalho de direção; e, principalmente, uma perspectiva feminista, já que se centra, sobretudo, no protagonismo das mulheres em suas diferentes formas de luta contra a cultura falocêntrica. Exemplo dessa proposta são os próprios filmes de Mulvey, como o documentário *Frida Kahlo & Tina Modotti* (1983), dirigido com Peter Wollen e que evidencia seu propósito de “desconstrução do naturalismo do cinema clássico estadunidense, de seus regimes de prazer visual e suas consequências em suas mensagens” (OLIVEIRA FILHO, 2012, p. 42).

Mohamed Bamba (2013, p. 41) argumenta que “Laura Mulvey é, sem dúvida, a teórica que mais contribuiu para desenhar os contornos precisos das relações de causa e efeitos que existem entre espectadorialidade e instituição-cinema”. De acordo com o autor, Mulvey faz uso da psicanálise não apenas para investigar as formas de construção da relação entre o olhar masculino e o corpo da mulher na narrativa, mas também para indagar como o inconsciente da sociedade patriarcal funciona como mediação social, ao determinar a construção ideológica e simbólica das formas de representação e de interpelação que o cinema reflete, ao controlar as imagens, o olhar e o espetáculo. Tais aspectos inovadores confirmam o trabalho de Mulvey como um divisor de águas, especialmente nos estudos textuais da espectadorialidade, mesmo que tenha visto apenas um sujeito psicanalítico homogêneo e mais masculino do que feminino.

Todo o mérito do modelo da Mulvey está na sua ambição de examinar este processo desde a estrutura do cinema como linguagem e dispositivo narrativo, mas também “como uma magia que operou no passado”. Ao “desafiar” o cinema (do passado e do presente) nas suas tradições e parte dos seus mitos e ideologia nos setores de seu

retrancamento invisível, Mulvey nos oferece mais do que um modelo de estudo da narrativa cinematográfica: trata-se de um modelo de análise fílmica e da espetatorialidade a partir das noções como o desejo, o prazer e o olhar, isto é, a partir de elementos que fundam e configuram a experiência fílmica [...]. (BAMBA, 2013, p. 45).

Embora sejam amplamente reconhecidas as contribuições de Mulvey, que a tornaram referência na teoria feminista do cinema, também é dentro desse campo de estudo que foram elaboradas novas e diferentes leituras e críticas. Estas apontaram “as limitações ideológicas do freudianismo, com seu privilégio do falo, do voyeurismo masculino e do cenário edípiano, que deixavam pouco espaço para a subjetividade feminina” (STAM, 2003, p. 197), tanto na representação quanto na recepção, já que ignorava as possibilidades de subversão e redirecionamento do olhar masculino pelas personagens femininas tanto na narrativa quanto por parte das espectadoras, ao encaixá-las em um molde masculino.

A própria Mulvey (2005)⁵⁵ reavalia seu modelo analítico, reconhece a ênfase no olhar masculino como uma limitação e acrescenta à argumentação anterior duas questões que havia desconsiderado: as “mulheres do público” e o “melodrama”. A partir daí ela analisa os filmes *Duelo ao sol* e *Stella Dallas*, do cineasta King Vidor, e recorre à teoria freudiana sobre a feminilidade e a libido, que se dá numa fase pré-simbólica e ativa do desenvolvimento da sexualidade, para compreender a indecisão das protagonistas diante das possibilidades colocadas pelos personagens masculinos: decidir por um destino estável, o casamento, ou negá-lo a partir de uma vida de aventura.

De acordo com Oliveira Filho (2012), o argumento básico do primeiro texto é mantido por Mulvey, pois as mulheres ainda estão atreladas ao olhar masculino. Entretanto, quando essa mulher é vista a partir do público, o determinismo do “olhar masculino” é quebrado e se torna uma posição, designando, assim,

[...] a masculinização da posição do espectador, e da masculinidade como ponto-de-vista e [a] mulher na posição de espectadora assumindo o lugar masculino do olhar e do prazer, revivendo o que seria para a psicanálise o aspecto perdido de sua sexualidade, ou seja, a fase ativa, fálica e pré-simbólica da vida sexual. (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p. 345).

Mesmo com esse deslocamento de uma visão monolítica da identificação para uma perspectiva mais ampla, a das posicionalidades, que significa, sobretudo, a possibilidade de

55 O artigo “Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo' inspiradas por *Duelo ao Sol*, de King Vidor (1946)” foi publicado originalmente em 1989 e traduzido no Brasil somente em 2005.

negociação por parte da espectadora, as formulações de Mulvey ainda se sustentam na teoria psicanalítica e sua ênfase na diferença sexual, instigando também críticas de outras teóricas feministas. Um dos primeiros trabalhos a discutir as limitações do quadro conceitual da psicanálise é o de Jane Gaines (1999).

A oposição masculino/feminino, aparentemente tão fundamental para o feminismo, pode realmente nos bloquear em modos de análise que irão continuamente mal interpretar a posição de muitas mulheres. Deste modo é que as mulheres não-brancas, assim como as lésbicas, enquanto uma reflexão tardia na análise feminista, permanecem não assimiladas por esta problemática. Antologias feministas incluem consistentemente artigos sobre a mulher negra e perspectivas lésbicas como ilustração da liberalidade e inclusão do feminismo; no entanto, o próprio conceito de “perspectivas diferentes”, ao validar a distinção e manter a mulher como denominador comum, ainda coloca as categorias de raça e preferência sexual no limbo teórico. (GAINES, 1999, p. 294, tradução nossa).⁵⁶

Ao centrar-se numa perspectiva geral, a teoria feminista do cinema mostra-se incapaz de lidar com a história e a experiência dos sujeitos históricos. A compreensão do regime escravista possibilitaria, de acordo com a autora, indagar, por exemplo, a posição da personagem masculina negra como superior à personagem feminina negra, mas que não lhe permite a posição de controle ocupada pelo homem branco, o sujeito do olhar e da ação. Logo, “raça pode ser um fator na construção da linguagem cinematográfica” (GAINES, 1999, p. 301, tradução nossa), bem como possibilita reconhecer a histórica exclusão da mulher negra dos processos de representação e até mesmo da condição de feminilidade, esta que, dentro da cultura americana, tem sido comumente definida como a feminilidade branca, o que bloqueia a percepção de formas diferenciadas de lidar com o corpo e a sexualidade.

Nesse sentido, a autora pontua que, enquanto as feministas brancas teorizam a imagem feminina em termos de objetificação, as feministas negras problematizam o corpo feminino negro como um lugar de resistência simbólica em contraposição ao “paradoxo do não ser”, conceito elaborado por Hortense Spillers e que designa a desumanização no regime escravocrata, no qual a mulher negra não existia, não era considerada uma “mulher”. Por tais razões, Gaines (1999) defende que a chave para entender o privilégio branco e as relações do

56 “The male/female opposition, seemingly so fundamental to feminism, may actually lock us into modes of analysis which will continually misinterpret the position of many women. Thus it is that women of colour, like lesbians, an afterthought in feminist analysis, remain unassimilated by this problematic. Feminist anthologies consistently include articles on black female and lesbian perspectives as illustration of the liberality and inclusiveness of feminism; however, the very concept of 'different perspectives', while validating distinctness and maintaining woman as common denominator, still places the categories of race and sexual preference in theoretical limbo. Our political etiquette is correct, but our theory is not so perfect” (GAINES, 1999, p. 294).

olhar no cinema não são as categorias analíticas, são os discursos históricos e socioculturais específicos da escravidão e das relações raciais.

A partir de filmes populares, a teórica Tania Modleski (1999) também analisa a intersecção de gênero e raça na representação das mulheres negras como lócus para onde se direcionam os medos e as ansiedades da cultura branca. Utilizando uma cena do filme *A Vênus loira* (Josef von Sternberg, 1932), na qual a protagonista Helen (interpretada pela atriz Marlene Dietrich) apresenta o número musical “Hot Voodoo” travestida de macaco, acompanhada por um grupo de mulheres de *blackface*⁵⁷ com figurino e acessórios africanos (máscaras e lanças) em um cenário de selva (Figura 2), a autora argumenta que o racismo no filme não é incidente, já que tal sequência associa-se às personagens femininas negras (uma empregada [não identificada] e Cora, a dona de pensão vivida pela atriz Hattie McDaniel⁵⁸) presentes nos “locais exóticos” que a protagonista visita em sua viagem de fuga até Orleans, no estado de Louisiana (Figura 3).



Figura 2 - Sequência da apresentação musical “Hot Voodoo”: Helen (Marlene Dietrich) sob o olhar de Nick (Cary Grant) no filme *A Vênus loira* (1932)

57 O termo *blackface* designa uma técnica usada desde os primórdios do cinema, que consiste em colocar atores e atrizes brancas pintadas de preto para interpretar personagens negras.

58 Essas duas atrizes não são creditadas no filme. Hattie McDaniel foi a primeira atriz negra a ganhar o Oscar. Em 1940, ela recebeu o prêmio de melhor atriz coadjuvante por sua atuação no filme *...E o vento levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), no qual interpretou Mammy, a simpática e teimosa escrava da protagonista Scarlet O'Hara (Vivien Leigh). Tal personagem representa o estereótipo da Mammy, “um dos únicos papéis destinados a negras em Hollywood nos anos 30” (HIRANO, 2013b, p. 83).

A



B



Figura 3 - Mulheres negras no filme *A Vênus loira* (1932): A- empregada não identificada; B- Cora, dona de pensão (Hattie McDaniel)

Esses aspectos confirmam, segundo a autora, o trabalho fetichista de presença/ausência, diferença/semelhança, humano/animal na *performance* de “Hot Voodoo”. Dietrich é o macaco, mas ela não é o macaco, já que se despe de sua fantasia (mantém apenas a peruca afro) e assume o lugar de destaque à frente das dançarinas caracterizadas de africanas. Considerando essa imagem como emblemática das complexas inter-relações de

gênero e raça na representação popular, Modleski (1999, p. 329-330, tradução e grifo nossos) ressalta:

[...] nós somos forçados a reconhecer que, **embora todo mundo neste cenário (exceto para o homem branco, interpretado por Cary Grant, que está olhando) é relegado ao “o lugar ideologicamente nomeado de estereótipo”, as mulheres negras do filme estão na posição mais marginalizada. Se isso é verdade, para citar a célebre formulação de Claire Johnston, a mulher como mulher foi praticamente inexistente no cinema patriarcal, este foi obviamente muito mais o caso das mulheres negras do que das brancas.** E se a mulher branca tem servido geralmente como o significante do desejo masculino (que é o que Johnston quis dizer quando falou da ausência da mulher como mulher), a mulher negra, quando presente em tudo, tem servido como um significante da sexualidade feminina (branca) ou da maternal (“Mammy”).⁵⁹

Essa asserção é confirmada pela autora na comédia romântica *Crossing Delancey* (Susan Sandler, 1988), na qual uma mulher negra gorda representa todos os desejos e medos que o filme nega: a sexualidade e a fome vorazes. Em um papel pequeno, a personagem feminina negra serve como contraponto à conduta sexual da mulher branca e como pano de fundo (metáfora espacial) na composição do quadro.

Além do “outro” sexual, a mulher negra também é reduzida a significante de significante; de acordo com Modleski, como o corpo maternal, “substituto psíquico da mãe, como a Mammy”,⁶⁰ conforme se evidencia na personagem da atriz Whoopi Goldberg no filme *Clara's heart (O coração de Clara, Robert Mulligan, 1988)*. A partir da relação afetiva entre essa personagem negra (uma empregada de origem jamaicana) e um menino branco, a pesquisadora pontua também uma dimensão sexual problematizada com base na psicanálise, na teoria feminista e nas reflexões feministas negras nos Estados Unidos, estas que investigam

59 “[...] we are forced to recognize that while everyone in this scenario (except for the white male, played by Cary Grant, who is looking on) is relegated to 'the ideologically appointed place of the stereotype', the black women in the film are in the most marginalized position. If it is true, to cite Claire Johnston's famous formulation, woman as woman has largely been absent from patriarchal cinema, this has obviously been much more literally the case for black women than for whites. And if the white woman has usually served as the signifier of male desire (which is what Johnston meant when she spoke of the absence of woman as woman), the black woman, when present at all, has served as a signifier of (white) female sexuality or of the maternal ('Mammy')”.

60 O tipo Mammy no cinema designa ainda, segundo Bogle (2006), uma empregada negra gorda, falante, rabugenta e, principalmente, afetuosa. Tais características e a imposição de substituta da mãe indicam semelhanças com o estereótipo da mãe preta no imaginário cultural brasileiro, conforme será discutido a seguir.

o imaginário colonial/patriarcal suscitado na metáfora “continente negro”, usada por Freud⁶¹ para descrever a sexualidade feminina (branca) como desconhecida aos homens.

A recente teoria feminista tem mostrado que a babá na concepção de Freud desempenhou um importante, ainda que amplamente não reconhecido, papel na iniciação da criança no conhecimento sexual. Nos Estados Unidos, como as feministas negras têm apontado, a mulher negra tem frequentemente exercido não apenas uma função similar na aculturação das crianças brancas. *Clara's Heart*, estrelado por Whoopi Goldberg, fornece uma ilustração invulgarmente decisiva do processo pelo qual o jovem branco atinge a maturidade penetrando o mistério da mulher negra, “sua sabedoria, seu calor, seu segredo”, como anuncia o cartaz. O fato (retornando à metáfora do continente negro) de que estamos lidando aqui quase literalmente com o “coração das trevas” é sugerido pelo último nome de Clara [o filme], em que o ‘Coração’ é um órgão que acaba por ser um eufemismo para uma mais libidinalmente catexizada parte do corpo. (MODLESKI, 1999, p. 331, tradução nossa).⁶²

Ainda sobre a atuação de Whoopi Goldberg no cinema, Modleski analisa sua personagem no filme *Ghost* (*Ghost: do outro lado da vida*, Jerry Zucker, 1990), no qual a atriz interpreta a médium Oda Mae Brown. Esta, ao promover o reencontro do espírito de Sam (Patrick Swayze) com sua esposa Molly (Demi Moore), literalmente serve à função de incorporação: “A câmera mostra um *close-up* das mãos da mulher negra até alcançarem as da mulher branca, e então corta para uma tomada não da Oda Mae, mas de Sam, que em assumir o corpo dela apagou sua presença inteiramente (MODLESKI, 1999, p. 332, tradução nossa).⁶³

Essa sequência em que a personagem de Whoopi se transforma em um homem demonstra, segundo a autora, uma continuidade dos papéis cômicos interpretados por essa atriz negra, “sempre codificada nas comédias como mais masculino do que feminino”. Esse

61 Também analisando os discursos sobre raça e racismo enraizados nas formulações freudianas, a teórica feminista Ella Shohat (2000, p. 677-678) destaca: “Freud fala da sexualidade feminina em metáforas de escuridão e obscuridade frequentemente, extraídas dos campos da arqueologia e da exploração – a metáfora do ‘continente negro’, por exemplo, é decorrente de um livro do explorador vitoriano Stanley [*Através do continente negro*, escrito por Henry Morton Stanley em 1878, no qual relata suas expedições pelo continente africano]”.

62 “Recent feminist theory has shown that the nursery maid in Freud's own time played an important, although largely unacknowledged, role in initiating the child into sexual knowledge. In America, as black feminists have pointed out, the black woman has more often than not served a similar function in the acculturation of white children. *Clara's Heart*, starring Whoopi Goldberg, provides an unusually stark illustration of the process whereby the young white male achieves maturity through penetrating the mystery of the black woman ‘her wisdom, her warmth, her secret,’ as the poster proclaims. That (returning to the metaphor of the dark continent) we are dealing here almost literally with the ‘heart of darkness’ is suggested by Clara's last name, which ‘Heart’ an organ that turns out to be a euphemism for a more libidinally catexed body part”.

63 “The camera shows a close-up of the black woman's hands as they reach out to take those of the white woman, and then it cuts to a shot not of Oda Mae but of Sam, who in taking over her body has obliterated her presence entirely”.

aspecto é recorrente nos filmes *Jumping Jack Flash* (*Salve-se quem puder*, Penny Marshall, 1986), *Fatal Beauty* (*Mercadores da morte*, Tom Holland, 1987), nos quais sua *performance*, por meio do exagero e do embaraço com o figurino e uma postura tradicionalmente “feminina”, levam-na a ser confundida com um travesti.

Tal corporeidade, que não se enquadra na ideia de uma feminilidade branca preestabelecida (Figura 4), poderia ser analisada a partir das formulações da filósofa Judith Butler como uma subversão das normas de gênero, ao romper com a compulsória coerência entre gênero, anatomia e *performance*. Contudo, Modleski (1999, p. 333, tradução nossa)⁶⁴ argumenta que “[...] em certos casos, como os que envolvem a mulher não-branca, muitas vezes considerada, nas palavras de [Homi] Bhabha, ‘não completamente’ uma mulher, este tipo de ‘jogo’ pode ter implicações extremamente conservadoras”, pontuando assim a necessidade de se pensar a intersecção de gênero e raça.



Figura 4 - A atriz Whoopi Goldberg nos filmes *Clara's Heart* (1988), *Jumping Jack Flash* (1986), *Fatal Beauty* (1987) e *Ghost* (1990)

Ao articular as duas formas pelas quais Whoopi é retratada nos filmes mencionados, como o corpo maternal/feminino (em *Clara's Heart*) e como mais ou menos masculino (nas

64 “[...] in certain cases, such as those involving the woman of color who has often been considered, in Bhabha's words, 'not quite' a woman, this kind of 'play' may have extremely conservative implications.”

comédias), Tania Modleski (1999, p. 333, tradução nossa) aponta uma ambígua continuidade histórica na representação da mulher negra: “Não estamos tão longe da situação abordada por Sojourner Truth⁶⁵ [...]. A mulher negra é vista tanto como muito literalmente uma mulher (reduzida à sua biologia e funções biológicas) ou, em aspectos cruciais, quanto como alguém que não é de modo algum uma mulher”.⁶⁶ Aliadas a esse trabalho de desconstrução, a autora aponta ainda outras possibilidades de sentido das personagens cômicas de Whoopi, como uma saída libertadora para as sufocantes convenções da feminilidade, o que também permite a essa atriz subverter as limitações das personagens ou explorar o potencial subversivo imerso no texto.

Também em consonância com os estudos citados, Mary Ann Doane (1991 apud McCABE, 2004) discute uma espécie de “não lugar” que é conferido à mulher negra na teoria feminista, indicando as dificuldades teóricas de tal campo de estudo quanto à abordagem de gênero e raça.

[A] categoria de mulheres é geralmente usada para se referir a mulheres brancas, enquanto a categoria de negros, muitas vezes realmente significa “homens negros”. O que se perde nesse processo é a situação da mulher negra. A posição dela torna-se bastante peculiar e opressivamente única: em termos de opressão, ela é tanto negra quanto uma mulher; em termos de teoria, ela não é nem um nem outro. Com efeito, ela ocupa uma posição que é difícil de pensar dentro de paradigmas atuais. (DOANE, 1991 apud McCABE, 2004, p. 57, tradução nossa).⁶⁷

Doane também explora a metáfora freudiana da feminilidade para investigar a complexa articulação das categorias de raça e diferença sexual, e assim relaciona-a com as representações artísticas e literárias produzidas pelo imaginário colonial que associam a mulher africana com o “continente negro”, a partir do qual também o corpo das nativas era mapeado como local exótico/erótico. Nesse sentido, Doane menciona os estudos de Sander

65 A autora refere-se ao discurso “Não sou uma mulher?” (“Ain't I a woman?”), de Sojourner Truth (1797-1883), “nome adotado (a partir de 1843), por Isabella Baumfree, uma abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher. Truth nasceu no cativeiro em Swartekill, Nova York. Tal discurso foi pronunciado em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher na cidade de Akron, em Ohio” (RIBEIRO, 2015, s/p).

66 “[...] we are not all that far from the situation addressed by Sojourner Truth [...]. The black woman is seen either as too literally a woman (reduced to her biology and her biological functions) or in crucial ways not really a woman at all”.

67 “[The] category of women is usually used to refer to white women, while the category of Blacks often really means 'Black men'. What is lost in the process is the situation of the Black woman. Her position becomes quite peculiar and oppressively unique: in terms of oppression, she is both Black and a woman; in terms of theory, she is neither. In effect, she occupies a position which is difficult to think within current paradigms”.

Gilman⁶⁸ sobre a forma como a mulher negra foi instituída como a representação da sexualidade promíscua no imaginário popular europeu do século XIX.

Nesse contexto histórico, tal pesquisador aponta a história de Sara Bartman,⁶⁹ sul-africana da etnia khoi-san, mais conhecida como a Vênus Hotentote, que em virtude da protuberância de suas nádegas e genitália foi transformada na personificação da diferença, da alteridade, sendo atração em exibições públicas e “espetáculos” científicos. Construída sob o ponto de vista do homem branco europeu,⁷⁰ essa representação de hipersexualidade primitiva e inferioridade racial foi usada para justificar o tratamento dado às mulheres negras, supostamente naturalizadas como amantes/concubinas e prostitutas (McCABE, 2004). Esse entendimento articulado entre a história e a produção de imagens e discursos sobre raça e diferença sexual é apontado por Doane como fundamental para a teoria feminista do cinema, já que possibilita compreender como as ideologias raciais e sexuais estruturam as formas de representação e os modos de ver.

Em diálogo com tais formulações, a feminista negra Lola Young (1996a, 1996b) estuda a conexão de raça, gênero e sexualidade no cinema e na história britânicos, reconhecendo assim a centralidade da produção cultural na difusão das categorias raciais como instrumento de poder nos períodos colonial e pós-colonial. Essa perspectiva interseccional fundamenta a crítica da autora à teoria feminista do cinema, em especial aos modelos de análise da mulher negra na cultura, que se centram sobre o racismo mas não percebem sua intrínseca ligação com outras formas de opressão, como gênero e classe. Assim, a autora racializa alguns dos pressupostos de Laura Mulvey (1975) acerca das duas estratégias do inconsciente masculino para impedir a ameaça da castração no cinema.

A primeira consiste em investigar a personagem feminina, tentando decifrar seus mistérios e colocá-la numa posição que suscita punição. De acordo com Young (1996b), essa estratégia é conhecida das mulheres negras, que, a partir do século XIX, tiveram a anatomia de sua genitália sob constante e minuciosa análise no discurso médico e científico, tanto em

68 Doane cita o artigo “Black bodies, white bodies: toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine and literature”, de Gilman, publicado em 1985 na revista *Critical Inquiry*.

69 A história de Bartman foi recentemente retratada no filme *Venus Noire (Vênus Negra, 2011)*, do diretor franco-tunisiano Abdellatif Kechiche.

70 A importância do caso da Vênus Hotentote deve-se, segundo Janaína Damaceno (2008, p. 2), ao fato de que seu corpo serviu “no século XIX para marcar a diferença entre homens e mulheres, contribuiu também para que se constituísse a identidade masculina européia”. Considerando a construção da identidade também por meio das diferenças, a autora ressalta que o corpo europeu masculino representa a normalidade, e o corpo de uma mulher negra, sua radical alteridade.

público quanto em laboratório, conforme atesta o caso da Vênus Hotentote. Além disso, a autora elucida que, se as mulheres brancas podem ser punidas pelo desejo que suscitam, as negras são frequentemente punidas por meio de sua aniquilação simbólica e pelo *status* periférico de suas personagens.

A segunda estratégia é a transformação da figura feminina como fetiche, evidenciada no culto às estrelas de cinema. Explorando o caráter opressivo da noção de beleza feminina para as mulheres brancas, mas, principalmente, para as mulheres negras, por não possuírem o pré-requisito essencial para o ideal de beleza europeu, ou seja, a pele branca, ressalta a pesquisadora:

Historicamente, as mulheres de ascendência africana nunca foram passíveis de “supervalorização” no mesmo sentido que as mulheres “brancas” têm sido, e comparativamente poucas podem ser descritas como sendo parte do “culto da estrela feminina”. Imagens de mulheres europeias como padrão de beleza e desejabilidade são disseminadas, e poucas mulheres “brancas” parecem estar conscientes das maneiras pelas quais elas são representadas como o polo oposto – mas dependente – de concepções de sexualidade e feminilidade das mulheres negras. (YOUNG, 1996b, p. 190, tradução nossa).⁷¹

Young também problematiza essas assimetrias raciais a partir de Freud e identifica-as na personagem de Whoopi no filme *Ghost*. Ela indaga sobre o papel das mulheres negras como contraste à feminilidade branca (considerada a norma), bem como o *status* marginal (*outsider*) frequentemente atribuído a negros e negras, em decorrência dos estigmas de raça, gênero e classe.

Essa articulação é amplamente explorada, segundo a autora, na ênfase dos elementos corporais em detrimento da densidade psicológica; na recorrente caracterização cômica e infantilizante; na escassez de vínculos e relações de pertencimento das personagens; na associação entre negritude e pobreza, naturalizados como termos intercambiáveis. Young aponta alguns desses aspectos na personagem Oda Mae em razão das espacialidades por onde ela transita, seu figurino e *performance* corporal.

Como Oda Mae visualmente demonstra em sua caminhada pela cidade, do gueto ao distrito financeiro, ela está fora de lugar, não só em termos da sua sexualidade e sua

71 “Historically, women of African descent have never been subject to ‘overvaluation’ in the same sense that ‘white’ women have, and comparatively few may be described as being part of ‘the cult of the female star’. Images of European women as the standard of beauty and desirability are pervasive, and few ‘white’ women seem to be aware of the ways in which they are imaged as the polar opposite of – yet dependent on – conceptions of Black women’s sexuality and femininity”.

“raça”, mas também em termos de sua classe. Seu *status* de intrusa é significado através de sua roupa: o brilhante casaco fúcsia-rosa que ela usa contrasta com o cinza sombrio que as pessoas “brancas” usam e o desconforto causado pelos sapatos de salto e a saia justa a fazem caminhar de uma forma que se assemelha a de uma *drag queen*, sinalizando uma ansiedade com a postura de feminilidade. (YOUNG, 1996b, p. 195, tradução nossa).⁷²

A autora também enaltece as sutilezas da atuação de Whoopi, especialmente sua habilidade cômica, que lhe permite subverter os roteiros, recuperar algum sentido nas personagens que comumente interpreta em comédias. Isso também em *Ghost*, em que a atriz é capaz de fazer sua personagem se destacar do visual cinza e maçante do filme.⁷³

Dessa forma, Young reitera uma dupla necessidade de trabalhar a partir de um quadro conceitual capaz de reconhecer as intersecções entre gênero, raça e classe, bem como de examinar como a branquitude se manifesta no cinema, na televisão e na produção cultural como um todo, buscando assim não apenas expor o que está oculto, mas também repensar as posições teóricas que são construídas. Ela enfatiza que “um texto cinematográfico [...] deve ser analisado como parte de uma complexa teia de experiências, ideias e fantasias de desejo, ansiedade, medo e negação que estão inter-relacionadas e precisam ser localizadas em seus contextos históricos, políticos e sociais” (YOUNG, 1996b, p. 200, tradução nossa).⁷⁴

A percepção das assimetrias de raça e gênero no cinema e nos meios de comunicação em geral fez as espectadoras negras rejeitarem tais representações, afirma a teórica feminista negra bell hooks (1992). A partir de uma perspectiva distinta daquela defendida por Mulvey, hooks desconstrói o olhar masculino no cinema como um dado universal e, considerando a experiência histórica diferenciada das mulheres negras, ressalta que raça também é determinante na construção do olhar e do prazer visual.

Considerado um instrumento de dominação, o olhar era negado a homens e mulheres negras escravizadas. Todavia, ancorando-se na perspectiva foucaultiana que compreende

72 “As Oda Mae visually demonstrates on her walk across town from the ghetto to the financial district, she is out of place, not only in terms of her sexuality and her ‘race’ but also in terms of her class. Her intruder status is signified through her clothing: the bright fuschia-pink jacket she wears contrasts with the sombre greys that the ‘white’ people wear and the discomfort caused by the heeled shoes and pencil skirt make her walk in a way which resembles that of a female impersonator, signalling an anxiety with the posture of femininity”.

73 Por sua atuação nesse filme, Whoopi recebeu em 1991 o Oscar de melhor atriz coadjuvante. Ela foi a segunda atriz negra a receber essa que é considerada a maior premiação do cinema mundial.

74 “A cinematic text [...] should be analysed as part of a complex web of inter-related experiences and ideas, fantasies and experimental expressions of desire, anxiety, fear and denial that need to be located in their historical, political and social contexts”.

dominação em termos de relações de poder, também atravessadas por possibilidades de resistência, de agência, hooks (1992) destaca que essa relação traumática fez as mulheres negras desenvolverem em suas formas de espetatorialidade um olhar oposicional à maneira como são retratadas no cinema.

Tendo as mulheres negras como foco de sua análise, hooks acrescenta a categoria gênero para reflexão, tanto dos estudos sobre espetatorialidade negra (como o desenvolvido por Manthia Diawara sobre o poder do espectador negro em resistir à identificação com o cinema dominante) quanto da produção de cineastas negros que também compartilham essa postura de questionar as representações dominantes sobre raça, mas, conforme aponta a autora, raramente se preocupam com gênero.

Como espectadores, os homens negros viviam uma situação ambígua, pois embora contestassem a reprodução do racismo nos filmes, também poderiam, ao ousar olhar, envolver-se na política falocêntrica do espectador, sentir como se estivessem se rebelando contra a supremacia branca, já que o espaço privado do cinema lhes possibilitava olhar a feminilidade branca sem o controle e, principalmente, sem a punição do homem branco (na esfera pública, isso era punido com assassinatos e linchamentos). Desse modo, hooks defende que a categoria gênero (neste caso, em referência ao privilégio masculino) permitiu aos espectadores negros entrar em um espaço imaginativo de poder falocêntrico que mediava a negação racial.

Em contraponto, o desenvolvimento da espetatorialidade para as mulheres negras foi marcado pela necessidade de criar formas de olhar e de prazer visual em um contexto que, desde os primórdios do cinema, nega o corpo feminino negro e consolida a mulher branca como passível de ser olhada e desejada. As espectadoras negras mais jovens, no entanto, percebiam os estereótipos e não se identificavam, não davam importância ao cinema. As mais velhas assumiam uma postura de subordinação, um olhar de cumplicidade e desejo, o que lhes exigia abdicar da crítica ao racismo e ao sexismo para ter prazer visual, colocando-se como passíveis de serem seduzidas, manipuladas⁷⁵ (hooks, 1992).

Centrando sua análise no olhar oposicional, hooks questiona não apenas o conteúdo, mas também a construção do olhar sobre gênero e raça na linguagem cinematográfica e na teoria feminista do cinema. Ao ler o ensaio pioneiro de Laura Mulvey (1975) a partir de um

75 A autora utiliza o termo *gaslight*, que designa uma espécie de manipulação psicológica na qual as informações são distorcidas a fim de fazer a vítima duvidar de sua própria memória e sanidade mental.

ponto de vista que reconhece raça, a autora corrobora a iniciativa das espectadoras negras que, ausentes da construção do prazer visual ativo/masculino (homem branco) e passivo/feminino (mulher branca), não se identificam com as representações.

Essa recusa à identificação está, segundo bell hooks (1992), em consonância com as ações de crítica, desconstrução e leitura a contrapelo (*against the grain*) que a teórica Annette Kuhn usa no livro *The power of the image* para descrever o prazer da resistência, o prazer de dizer “não”, proposto pela crítica feminista ao cinema dominante. Tais ações, embora desconstruam a categoria “mulher”, ainda se ancoram na feminilidade branca como modelo em virtude de sua base psicanalítica, que não reconhece a diferença racial nem as espectadoras negras e sua capacidade de construir um olhar oposicional. Isso é exposto na antologia *Feminism and film theory* (editada por Constance Penley em 1988), na qual, embora constem fotos de atrizes negras, em nenhum dos textos a diferença racial é contemplada e o sujeito mulher em discussão é sempre branco, argumenta hooks.

Tal falha de percepção remete não apenas ao racismo, mas ao problema de estruturar a teoria feminista a partir da primazia da mulher como objeto, cujas imagens servem apenas para reafirmar o patriarcado, afirma a teórica feminista negra. Ela fundamenta tal asserção nas discussões propostas por Mary Ann Doane no artigo “Remembering women: psychical and historical construction in film theory”, o qual, embora não tenha a questão racial como foco, destaca como a ênfase na categoria abstrata e totalizante de “mulher” bloqueia a teoria feminista para a compreensão das mulheres como sujeitos históricos, atravessados por diferentes marcadores sociais. Esse texto integra a antologia *Psychoanalysis and cinema*, editada por E. Ann Kaplan em 1990, na qual apenas um dos ensaios inclui raça como categoria de análise. Tais aspectos permitiram à crítica feminista, de acordo com hooks (1992), a produção de uma prática discursiva que ignora a representação da mulher negra e sua espectralidade.

A vivência das mulheres negras na estrutura social do racismo instigou-lhes a capacidade de confrontar o prazer visual e desenvolver o prazer da contestação, transformando o olhar em um instrumento de poder, enfatiza bell hooks (1992). Isso não constitui, segundo ela, uma reação generalista que define as formas de espectralidade das mulheres negras, pois, além de um ato de resistência, trata-se de uma formação crítica, capaz de rejeitar, filtrar e ressignificar as representações dominantes na construção da subjetividade e da identidade das mulheres negras.

Espectatorialidade feminina negra crítica surge como um local de resistência apenas quando individualmente as mulheres negras resistem ativamente à imposição de formas dominantes de conhecimento e de olhar. Embora cada mulher negra com quem eu conversei estivesse ciente do racismo, a consciência não corresponde automaticamente com a politização, com o desenvolvimento de um olhar oposicional. Quando isso acontece, individualmente as mulheres negras conscientemente nomeiam o processo. “Espectatorialidade resistente” de Manthia Diawara é um termo que não descreve adequadamente o terreno da espectatorialidade feminina negra. **Fazemos mais do que resistir. Criamos textos alternativos que não são apenas reações. Como espectadoras críticas, as mulheres negras participam de uma ampla gama de relações de olhar, procurar, contestar, resistir, revisar, interrogar, e inventar em vários níveis.** (hooks, 1992, p. 128, tradução e grifo nossos).⁷⁶

Sobre essa formação crítica, a autora destaca ainda a produção de cineastas negras, como Julie Dash. Ela ressalta como sua experiência crítica como espectadora foi relevante na construção de seus filmes *Illusions*, de 1982, e *Daughters of the Dust*, de 1991, que, ao colocarem uma mulher negra como protagonista, no centro da narrativa, perturbam as normas dominantes. Além disso, essas imagens convidam a espectatorialidade negra a olhar de uma maneira diferente. Tais iniciativas

[...] não simplesmente oferecem representações diferenciadas, elas imaginam novas possibilidades transgressivas para a formulação de identidade [...]. Cinematograficamente, elas fornecem novos pontos de reconhecimento, incorporando a visão de Stuart Hall de uma prática crítica que reconhece que a identidade é constituída “não fora, mas dentro da representação”, e convida-nos a ver o filme “não como um espelho de segunda ordem que nos faz refletir o que já existe, mas como forma de representação capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos, e, assim, permitir-nos descobrir quem somos”. É essa prática crítica que permite a produção de teoria do cinema feminista que teoriza a espectatorialidade feminina negra. Olhando e olhando para trás, as mulheres negras nos envolvem em um processo pelo qual vemos a nossa história como contramemória, usando-a como uma maneira de conhecer o presente e inventar o futuro. (hooks, 1992, p. 130, tradução nossa).⁷⁷

76 “Critical black female spectatorship emerges as a site of resistance only when individual black women actively resist the imposition of dominant ways of knowing and looking. While every black woman I talked to was aware of racism, that awareness did not automatically correspond with politicization, the development of an oppositional gaze. When it did, individual black women consciously named the process. Manthia Diawara's 'resisting spectatorship' is a term that does not adequately describe the terrain of black female spectatorship. We do more than resist. We create alternative texts that are not solely reactions. As critical spectators, black women participate in a broad range of looking relations, contest, resist, revision, interrogate, and invent on multiple levels”.

77 “[...] they do not simply offer diverse representations, they imagine new transgressive possibilities for the formulation of identity [...]. Cinematically, they provide new points of recognition, embodying Stuart Hall's vision of a critical practice that acknowledges that identity is constituted 'not outside but within representation', and invites us to see film 'not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are'. It is this critical practice that enables production of feminist film theory that

Essa capacidade das espectadoras negras de desenvolver leituras oposicionais é o foco da pesquisa de Jacqueline Bobo (1988) sobre as controvérsias causadas pela repercussão do filme *The color purple* (*A cor púrpura*, Steven Spielberg, 1985), baseado no livro homônimo da escritora negra Alice Walker,⁷⁸ considerado racista pela crítica e que dividiu opiniões no interior da comunidade negra. Para alguns, o filme apresenta uma reformulação de estereótipos já existentes, especialmente a brutalidade do homem negro, o que instigou protestos e denúncias; já outros observaram algumas inovações estéticas propostas na representação das personagens femininas negras. Atenta a essa conjuntura, Bobo, por meio de entrevistas em grupo com espectadoras negras, examinou as maneiras como uma audiência específica cria significado a partir de uma produção dominante e usa isso para seu empoderamento pessoal e coletivo, como, por exemplo, no reconhecimento da superação da personagem Celie (Whoopi Goldberg) e a influência de Shug (Margaret Avery) nesse processo.

A pesquisadora afirma que as mulheres negras (considerando em parte suas histórias e experiências pessoais) têm descoberto algo de progressivo e útil no filme, o que contrasta com a recepção de outras/os espectadoras/es. Tal pesquisa de recepção fílmica ancora-se no modelo *encoding/decoding* desenvolvido por Stuart Hall a partir de sua aplicação empírica nos estudos de David Morley, o que possibilitou novas perspectivas para a análise de audiência da mídia, pois se concentra em entender não apenas os significados do texto, mas também o enquadramento social e cultural no qual as/os espectadoras/es estão inseridas/os e a partir do qual desenvolvem diferentes interpretações do filme. Essa leitura alternativa elaborada pelas espectadoras negras surge, segundo a autora, a partir daquilo que elas

theorizes black female spectatorship. Looking and looking back, black women involve ourselves in a process whereby we see our history as counter-memory, using it as a way to know the present and invent the future”.

78 Lançado em 1982, o romance *The color purple* retrata a história de Celie, uma garota negra, semianalfabeta, que vivencia diversos tipos de violência (física, sexual e psicológica) mas, com o apoio de outras mulheres, desenvolve sua feminilidade e amor próprio. A partir dessa personagem, a escritora Alice Walker problematiza a situação degradante das mulheres negras pobres diante do racismo e do sexismo nos Estados Unidos do começo do século XX. Segundo Bobo (1988), a escritora recebeu duas importantes premiações, o American Book Award e o Prêmio Pulitzer de ficção em 1983, o que fez aumentar as vendas do romance, transformando-o em um *bestseller*. Ainda assim, foi somente com sua adaptação para o cinema, lançada em dezembro de 1985, que *The color purple* efetivamente explode no contexto cultural norte-americano.

consideram estranho e que lhes instiga a utilizar outras referências e pontos de vista em seus modos de recepção, e assim leem numa direção oposta, a contrapelo.⁷⁹

Com relação ao filme *A cor púrpura*, Bobo discute as escolhas de Spielberg em sua adaptação cinematográfica do romance de Walker, como a seleção de atrizes desconhecidas em detrimento de tradicionais estrelas da época, a fim de evitar a reprodução de estereótipos negativos. No entanto, segundo a autora, essa decisão consciente do diretor não impede seu filme de reforçar visões preestabelecidas, como na representação do casal Harpo e Sofia, personagens que no romance não se enquadram nos modelos de masculinidade e feminilidade vigentes, mas, no longa-metragem, constituem o alívio cômico da narrativa.

São mencionados pela pesquisadora vários elementos de intertextualidade entre o filme e representações anteriores da população negra no cinema, como o uso da técnica de montagem alternada (*cross-cutting*) criada por David Griffith (e empregada em seu filme *O nascimento de uma nação*, de 1915), que também é utilizada por Spielberg com o mesmo objetivo: retratar a natureza selvagem dos negros africanos e afro-americanos.

Essa continuidade é importante também para entender as reações positivas das espectadoras sobre o filme, pois o conhecimento prévio de representações racistas no cinema lhes possibilita filtrar o que é negativo e selecionar elementos com os quais possam se identificar, defende Jacqueline Bobo (1988, p. 186, tradução nossa), que investiga tal processo a partir de dois conceitos: interpelação e interdiscurso.

A interpelação é a maneira pela qual o sujeito é saudado pelo texto; é o método pelo qual os discursos ideológicos constituem sujeitos e os atraem para a relação texto/sujeito. [...] O momento do encontro do texto e o sujeito é conhecido como o "interdiscurso". David Morley explica este conceito, desenvolvido por Michel Pêcheux, como o espaço, o momento específico quando sujeitos trazem suas histórias para sustentar a produção de significado em um texto. Dentro desse espaço interdiscursivo, competências culturais entram em jogo. Uma competência cultural é o repertório de estratégias discursivas, a gama de conhecimento, que um espectador traz para o ato de assistir um filme e criar significado a partir de uma obra.⁸⁰

79 Essa postura confirma a noção de *making strange* elaborada pela teórica feminista Christine Gledhill (1984 apud BOBO, 1988) para designar a ação do/a espectador/a que, diante de algo que lhe parece estranho, utiliza outros pontos de vista para ler o filme "a contrapelo" (*against the grain*).

80 "Interpellation is the way in which the subject is hailed by the text; it is the method by which ideological discourses constitute subjects and draw them into the text/subject relationship [...]. The moment of the encounter of the text and the subject is known as the 'interdiscourse'. David Morley explains this concept, developed by Michel Pêcheux, as the space, the specific moment when subjects bring their histories to bear on meaning production in a text. Within this interdiscursive space, cultural competencies come into play. A cultural competency is the repertoire of discursive strategies, the range of knowledge that a viewer brings to the act of watching a film and creating meaning from a work [...]"

A noção de competência cultural possibilitou compreender como o repertório do/a espectador/a determina sua interpretação do texto, assim como os marcadores sociais, como raça, classe e gênero, entre outros, distribuem formas diferenciadas de decodificação. Nesse sentido, a autora defende que um marginalizado pode desenvolver leitura positiva, pois por meio da negociação constrói algo útil e/ou dá uma resposta subversiva; assim como pode rejeitar o produto cultural, o que constitui uma leitura negativa.

Tais tipos de leituras oposicionais fundamentam-se numa experiência prévia com o conjunto de imagens negativas que historicamente são oferecidas à população negra, como nas representações do cinema. Entretanto, nesse quadro cultural intertextual, Bobo (1988) pontua também a influência da produção de escritoras negras que emerge nos anos 1970 e 1980 (como a própria Alice Walker). Ou seja, os esforços criativos no âmbito da representação, com a produção de obras literárias mais próximas das experiências, das histórias e da vida cotidiana das mulheres negras, ressoam nas práticas de recepção e espectadorialidade feminina negra, possibilitando às espectadoras negras desenvolver um envolvimento positivo com o filme *A cor púrpura* e sustentar estratégias de decodificação, negociando os sentidos da narrativa e construindo um reconhecimento, um vínculo afetivo com a personagem Celie.

Portanto, as diversas contribuições aqui apresentadas constituem frutíferos diálogos entre o campo dos estudos culturais, da teoria feminista e do feminismo negro, referenciais teórico-metodológicos desta pesquisa, que oferecem subsídios para preencher as lacunas acerca da análise de gênero e raça no cinema nos âmbitos da representação, da recepção e da produção teórica. Tais linhas de investigação caracterizam-se, na pesquisa brasileira, por outros contextos de escassez, conforme será discutido a seguir.

CAPÍTULO 2 - CENÁRIOS DE ESCASSEZ NA COMUNICAÇÃO E NO CINEMA BRASILEIROS

2.1 Pesquisa integrada entre feminismo e estudos culturais

Acerca das contribuições da teoria feminista e dos estudos de gênero ao campo da comunicação, vale mencionar suas inter-relações com os estudos culturais especialmente no que se refere à análise dos produtos midiáticos, nos âmbitos da produção e da recepção. Ao contextualizar as problemáticas que foram marcantes no desenvolvimento dos estudos culturais, Hall (2003, 2006) enaltece a “intervenção feminista” como responsável por uma ruptura decisiva que efetua um descentramento conceitual na construção do objeto de estudo dos estudos culturais e, principalmente, influencia uma abertura para a compreensão do âmbito pessoal como político, expandindo a noção de poder (antes restrita apenas à esfera pública) que passa a abarcar também as questões de gênero e sexualidade, bem como incluindo temáticas relacionadas ao subjetivo, ao sujeito e às contribuições da psicanálise.

Entretanto, a relação entre essas duas vertentes teórico-metodológicas também é permeada por tensões, como revela a forma como Hall (2003, p. 209) se refere à “irrupção” do feminismo nos estudos culturais; esta, segundo ele, não tem uma data nem um lugar certo, mas “chegou como um ladrão à noite, invadiu; interrompeu”. Escosteguy (2001a, p. 37) completa tal narrativa: “em outro lugar, [Hall] conta como ele e Michael Green, percebendo a importância das questões em torno do feminismo, ‘convidaram’ algumas feministas para destravar essa discussão dentro do Centro [CCCS] e como esta tomou forma por si própria”. Essa versão de Hall é bastante criticada por algumas teóricas feministas, como Charlotte Brunsdon, que a considera paternalista, além de Ann Gray e Sue Thornham, para quem os estudos culturais subestimaram o potencial dos estudos feministas⁸¹ (ESCOSTEGUY; MESSA, 2008).

Além dessa “intrincada” relação, os estudos culturais e o feminismo apresentam semelhanças. Segundo Messa (2008), ambos nasceram fora da academia, articulados a

81 Segundo Messa (2008, p. 39-40), “[...] apesar dos estudos feministas só terem alcançado visibilidade em 1978, na publicação da primeira coleção *Women Take Issue*, do CCCS, [...] a obra *A Thief in the night: stories of feminism in the 1970's at CCCS*, de Charlotte Brunsdon (1996), já havia nomeado outros textos de importância produzidos no Centro a partir de 1974. Circulando de forma mimeografada, o primeiro deles foi intitulado de *Images of Women* (1974) e trazia trabalhos das feministas Helen Butcher, Rosalind Coward, Marcella Evaristi, Jenny Garber, Rachel Harrison and Janice Winship”.

contextos sociais, educacionais e políticos; dedicaram-se a grupos oprimidos e marginalizados; estabeleceram importantes conexões no estudo dos meios de comunicação e outros produtos culturais como livros e revistas. Tais aspectos são considerados pela autora na construção de uma trajetória anglo-americana dos chamados “estudos feministas de mídia”, iniciada nos anos 1970.

Dentre tantas inovações propostas pelo feminismo, Escosteguy (2001a) ressalta que, no campo da comunicação, tal movimento desafiou os estudos dos meios ao propor a interpelação a partir da categoria de gênero e o reconhecimento de telenovelas e outros gêneros considerados mais femininos como objeto de estudo; indicou as articulações entre as esferas privada e pública, ao considerar a família como um importante espaço de apropriação de produtos culturais; desenvolveu metodologias capazes de resgatar esse âmbito da experiência/do privado: a (auto)biografia, o depoimento, a história de vida, entre outras. Além disso, a autora declara que foi no âmbito da recepção que o feminismo contribuiu de forma significativa no desenvolvimento mais amplo dos estudos culturais, em virtude dos novos questionamentos relacionados à constituição das identidades de gênero e de classe, bem como das identidades geracionais e culturais e das relações de poder nos contextos domésticos de recepção dos meios de comunicação.

Dos vários trabalhos citados por MESSA (2008) nesse contexto anglo-americano dos “estudos feministas de mídia”, vale citar o estudo de 1979 *The search of tomorrow in today's soap operas*, de Tania Modleski, que a partir da teoria fílmica de Mulvey (1975) ressalta os prazeres e as apropriações das espectadoras como constituintes das práticas de audiência feminina das *soap operas*. Já nos anos 1980, quando se dá a consolidação de tal campo de estudos, Angela McRobbie, na obra de 1982, *Jackie: an ideology of adolescent femininity*, faz uma análise das revistas femininas direcionadas para o público adolescente e observa assimetrias de gênero e raça (de forma específica e interseccionada), já que “as morenas representadas na revista sempre se envolvem com o namorado alheio, sendo as meninas loiras e tímidas as ‘boazinhas’ da história, cujo único objetivo de vida é ter e manter um namorado” (McROBBIE, 1982 apud MESSA, 2008, p. 45).

Embora tais conteúdos não sejam assimilados de forma direta, sem questionamento, eles constituem um discurso poderoso ao qual as adolescentes estão expostas. Também os estudos *Watching Dallas: soap opera and melodramatic imagination*, de Ien Ang, de 1985, e *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*, de Janice Radway, de

1988, são considerados clássicos dos estudos culturais e dos estudos feministas, especialmente porque, além da análise das mensagens, investigam as formas de recepção de tais programas televisivos comumente considerados gêneros femininos, conforme aponta Messa (2008). A autora menciona ainda o artigo “The color purple: black women as cultural readers”, de Jacqueline Bobo (já discutido no capítulo anterior), que integra a coletânea *Female spectators: looking at film and television*, organizada por Deidre Pribram em 1988.

Nos anos 1990, quando se dá a institucionalização dos estudos culturais, o encontro desse campo com os estudos feministas caracteriza-se pela continuidade das pesquisas de recepção, que articulam gênero a outras variáveis como raça e etnia. Nesse sentido, são considerados significativos os trabalhos “Women audiences and the workplace”, de Dorothy Hobson, de 1990, que analisa a recepção das *soap operas* entre operárias; os de Angela McRobbie sobre revistas para adolescentes, dos quais pode-se citar *Postmodernism and popular culture*, de 1994, no qual “a autora reflete acerca de como o feminismo e a feminilidade tornaram-se coisas distintas para as mulheres a partir dos anos 80” (MESSA, 2008, p. 50); o estudo *Feminism and media consumption*, de Christine Geraghty, de 1995, que analisa as representações de “mãe” em produções culturais como filmes e *soap operas*.

Nesse levantamento, Messa (2008) também ressalta estudos feministas produzidos desde os anos 1970 mas que não se vinculam à tradição dos estudos culturais, como, por exemplo, os estudos de cinema. O artigo pioneiro “Visual pleasure and narrative cinema”, de Mulvey, escrito em 1975, versa sobre as assimetrias de gênero no cinema (como conteúdo e forma) e ainda hoje é uma referência para a pesquisa de comunicação e cinema; a análise da subjetividade feminina numa sociedade patriarcal é proposta por Doane em “Film and the masquerade: theorizing the female spectator”, artigo de 1982, e *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*, livro de 1991.

Já nos estudos sobre televisão constam investigações sobre recepção, de acordo com a pesquisadora brasileira, com o trabalho *The export of meaning: cross-cultural readings of Dallas*, de Elihu Katz e Tamar Liebes (1990), que analisa as leituras de diferentes grupos de espectadores sobre o seriado *Dallas*; sobre a representação das minorias (negras e lésbicas), com o artigo de Marguerite Moritz “American television discovering gay women: the changing context of programming decisions at the networks”, de 1989, que examina como a aceitação prévia da sociedade pautou a representação das lésbicas na televisão norte-americana como assunto e também diferencial na disputa por audiência entre as emissoras de

TV; com o artigo de 1985 “Blacks in British television drama: the underlying tensions”, de Preethi Manuel, sobre a visibilidade limitada da população negra na televisão britânica, salientando que as mulheres negras quase não aparecem, ao passo que os homens negros aparecem predominantemente em personagens subalternas ou somente como figurantes.

Desse pequeno recorte que fizemos da cartografia elaborada por Messa (2008), no qual citamos doze autoras/es e suas respectivas obras (entre artigos e livros), somente McRobbie e Mulvey têm textos traduzidos para o português, a primeira, um artigo e a segunda, dois artigos.⁸² Essa quase inexistência de tradução de tais referências bibliográficas confirma o argumento de Escosteguy (2012) de que no Brasil os vínculos entre gênero e estudos de mídia⁸³ ainda são incipientes, o que ela comprova a partir de dois aspectos.

O primeiro é a constatação de que nos textos publicados nas duas principais revistas feministas brasileiras, *Revista de Estudos Feministas* e *Cadernos Pagu* (criadas respectivamente em 1992 e 1993), embora se contemple uma diversidade de enfoques disciplinares e teóricos, os estudos de comunicação e mídia estão quase ausentes.

O segundo aspecto é a repercussão dessa escassez na trajetória de três pesquisadoras vinculadas a tais temáticas: Esther Hamburger e Heloisa Buarque de Almeida, no campo das ciências sociais, respectivamente na sociologia e na antropologia, e Ana Carolina Escosteguy na comunicação;⁸⁴ sobre esse último campo “parece existir certa trava na área em acolher as ideias feministas” (ESCOSTEGUY, 2012, p. 179). Tal aspecto relaciona-se com o fato de que o envolvimento com tal temática se deu em contato com a bibliografia estrangeira, ainda de pouca circulação no Brasil, o que dificulta a articulação entre crítica feminista e mídia.

Se, por um lado, é incontestável a produção acadêmica de mulheres feministas a respeito de temas relacionados à mulher, de outro, o interesse específico por temáticas relacionadas à mídia e sua vinculação com questões de gênero ainda é

82 Temos apenas a tradução de dois textos de Mulvey (“Prazer visual e cinema narrativo” (In: Xavier (1983) [publicado originalmente em 1975], e “Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo ao Sol*, de King Vidor (1946)”, In: Ramos (2005) [publicado originalmente em 1981). Já de McRobbie há somente o texto “Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero”, traduzido por Márcia Rejane Messa no site *Cartografias: estudos culturais e comunicação* (2008) [publicado originalmente em 2006].

83 Essa nomenclatura utilizada pela autora é uma tradução do termo inglês *media studies* para designar o campo de estudos de comunicação de massa no Brasil.

84 As três pesquisadoras compartilham semelhanças em suas áreas de pesquisa. Escosteguy investiga a problemática da recepção, associada ao seu desenvolvimento no âmbito dos estudos culturais; Hamburger e Almeida pesquisam a telenovela brasileira e sua importância no contexto nacional, tendo também a recepção como foco de interesse.

tímido. Somente a partir dos anos 2000 esse enfoque vem ganhando algum fôlego. Ao contrário do encontro entre crítica feminista e estudos de mídia que aconteceu no contexto anglo-americano, aqui, essas respectivas linhagens traçaram trajetórias paralelas com uma fraca confluência. (ESCOSTEGUY, 2012, p. 181).

Essa marginalização de tais linhas de pesquisa deve ser considerada, segundo a autora, no contexto de desenvolvimento do movimento feminista brasileiro, que, nos anos 1970, em virtude da ditadura militar, dividia-se entre preocupações específicas, como a discussão de questões relacionadas à condição da mulher na sociedade brasileira e o combate à repressão imposta pelo regime e a luta pela democracia, ou seja, as demandas coletivas foram priorizadas. De acordo com Escosteguy (2012, p. 182), isso “também contribuiu para que temas referentes à cultura não fossem priorizados no horizonte da reflexão feminista”. Isso só aconteceria em um momento posterior, o que

[...] justificaria, em parte, a pouca quantidade de estudos feministas em conjunto com a comunicação. Por outro lado, a centralidade da mídia na sociedade brasileira, no mínimo nas últimas duas décadas, exige uma urgência no desenvolvimento dos estudos que articulem feminismo e os meios de comunicação de massa. De tal modo, é preocupante que tão pouco se pense a respeito, seja a partir dos pesquisadores oriundos da Comunicação quanto dos de outras áreas de conhecimento. (SIFUENTES; SILVEIRA; OLIVEIRA, 2012, p. 197).

Montoro (2009) e Escosteguy e Messa (2008, p. 14) também destacam o grande desafio que se configura estudar a comunicação sob a ótica feminista e a perspectiva de gênero no Brasil, haja vista a resistência na incorporação da temática nos currículos universitários e a inexistência de um levantamento completo da produção científica dessa área, que, “apesar de ainda tímida [...] vem ganhando força no campo”, especialmente a partir dos anos 1990. Buscando suprir parcialmente essa lacuna, tais autoras realizaram mapeamentos sobre as pesquisas elaboradas nos programas de pós-graduação em comunicação e audiovisual e em outras áreas das ciências sociais que se debruçam sobre objetos afins. Ao analisar também artigos, capítulos de livros e *papers* apresentados em congressos e associações científicas como a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) e a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), no período de 1995 a 2008, Montoro (2009, p. 16, grifo nosso) destaca que

[...] há uma escassa produção de teses/dissertações/artigos que tomem os estudos de gênero no cruzamento com estudos de raça e etnias na análise fílmica e de TV; e também um silenciamento também quanto ao estudo dos velhos e, especialmente, da representação ou protagonismo da mulher na maturidade.

Com base em um levantamento de teses e dissertações produzidas no período 1992-2002, Escosteguy e Messa (2008) confirmam que a problemática de raça ainda é pouco explorada e mencionam apenas três pesquisas que articulam gênero e raça, sendo uma monografia (*O espelho invisível: um estudo sobre o não reconhecimento das mulheres negras na televisão brasileira*, de Ester Scotti, PUCRS, 2006) e duas dissertações (*As cores da mulher negra no jornalismo: o discurso nos jornais e revista*, de Edna de Mello Silva, USP, 2002; e *Para além do próprio umbigo: as mulheres negras militantes de Salvador e a construção do imaginário feminino*, de Eliane Borges da Silva, UFBA, 1998).

Essa representatividade limitada de estudos sobre a intersecção de gênero e raça na pesquisa em comunicação no país também é constatada por Montoro e Ferreira (2014a) em um levantamento recente de tais temáticas em artigos científicos publicados em 36 periódicos, classificados pela avaliação Capes/Qualis nos conceitos A1, A2 e B1 em julho de 2013. De acordo com as autoras, de 314 resumos analisados, 241 abordam a questão de gênero na comunicação (77% do total), ao passo que a intersecção entre gênero e raça é contemplada em apenas trinta artigos (9% do total). A temática racial é analisada em 43 trabalhos (14% do total).

Além de serem maioria absoluta, os artigos que analisam a questão de gênero ainda apresentam uma diversidade de temáticas abordadas (como a representação das masculinidades e a articulação de gênero com outros marcadores sociais, como idade; a utilização de inovações teórico-metodológicas, com destaque para as metodologias de recepção), enquanto a ínfima quantidade de estudos que abordam de forma integrada raça e gênero comprova, de acordo com Montoro e Ferreira (2014a, p. 16), “uma visão monolítica sobre a constituição de gênero no país, o que impossibilita analisar como tais categorias incidem no reconhecimento das mulheres brasileiras, tanto no contexto social, quanto na produção simbólica”.

2.2 Estudos de recepção na comunicação e no cinema

As pesquisas de recepção no campo da comunicação de massa são fruto dos debates ocorridos nos anos 1970 e 1980, especialmente em razão das novas perspectivas apontadas pelos estudos culturais. Isso se deu principalmente com a publicação em 1974 do ensaio

“Encoding and decoding in television discourse”, de Stuart Hall, no qual o teórico pensa o processo comunicacional em sua totalidade, como um circuito contínuo com momentos distintos (produção, circulação, distribuição, consumo) mas interligados, o que implica também uma nova abordagem das mensagens, haja vista as possibilidades de interpretação que espectadoras/es, a partir de seus contextos sociais, políticos, históricos e culturais, podem fazer dos textos, conteúdos e narrativas veiculados pelos meios de comunicação.

Os estudos culturais, nos anos 1970, não só libertaram a reflexão sobre a recepção dos meios do modelo reducionista dos efeitos,⁸⁵ mas, analisando a produção e a recepção da mensagem dentro de um quadro semiológico inspirado no marxismo, acabaram por colocar a recepção como prática complexa de construção social de sentido. O conceito gramsciano de hegemonia é usado no modelo de codificação/decodificação (Hall) para examinar os modos concretos pelos quais os significados dos meios podem ser negociados ou até eventualmente subvertidos por audiências específicas. (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 28).

Hall (2003) aponta três posições hipotéticas para se pensar o processo de recepção, de decodificação da mensagem televisiva: a posição hegemônica⁸⁶ dominante, também chamada de leitura preferencial, que designa uma interpretação da mensagem de acordo com os objetivos dos codificadores; a posição negociada, que alia elementos de adaptação e de oposição, ou seja, trata-se de uma leitura atravessada por contradições, que reconhece a legitimidade dos discursos hegemônicos mas, em um nível mais restrito, elabora suas próprias percepções e regras; a posição oposicional, que consiste em interpretar a mensagem de forma contrária à codificação, ressignificando-a, reelaborando-a a partir de referenciais alternativos.

Embora seu modelo expresse um entendimento da produção de sentido(s) como resultado de uma relação entre a produção e a recepção, como sendo suscetível a formas diferenciadas de interpretação e de transformação, Hall (2003, p. 396), ao alertar que “toda sociedade ou cultura tende [...] a impor suas classificações do mundo social, cultural e político”, afirma que tais classificações “constituem uma ordem social dominante, apesar de esta não ser nem unívoca nem incontestável”. Dessa maneira, o teórico reforça que os

85 As autoras referem-se à tradição da pesquisa dos efeitos, modelo teórico proposto por Harold Lasswell, Paul Lazarsfeld, Kurt Lewin e Carl Hovland nos final dos anos 1940. Sob uma perspectiva funcionalista, o modelo concebe a comunicação apenas como transmissão de mensagens e centra-se nos seus efeitos (que podem ser medidos), não nos significados elaborados pelos receptores.

86 Um ponto de vista hegemônico é descrito por Hall (2003, p. 401) como aquele que “define dentro de seus termos o horizonte mental, o universo de significados possíveis e de todo um setor de relações em uma sociedade ou cultura; e carrega consigo o selo da legitimidade – parece coincidir com o que é 'natural', 'inevitável' ou 'óbvio' a respeito da ordem social”.

sentidos dominantes veiculados pelos meios de comunicação de massa priorizam um padrão de leituras preferenciais, porém, em detrimento de uma visão determinista, afirma: “desejo apostar em uma noção de poder e de estruturação no momento de codificação que, todavia, não apague todos os outros possíveis sentidos” (HALL, 2003, p. 366); assim, as interpretações das audiências⁸⁷ deslocam-se entre os três tipos de posição, a hegemônico-dominante, a negociada e a oposicional. Considerando tais aspectos, Escosteguy (2009, p. 11) ressalta que “a incorporação do espaço da recepção como um lugar onde os sentidos em circulação adquirem valor social e efetividade política” é onde reside a validade ainda hoje do modelo codificação/decodificação, pois

[...] é sob a forma *discursiva* que a circulação do produto se realiza, bem como sua distribuição para diferentes audiências. Uma vez concluído, o discurso deve então ser traduzido – transformado de novo – em práticas sociais, para que o circuito ao mesmo tempo se complete e produza efeitos. Se nenhum “sentido” é apreendido, não pode haver “consumo”. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito. (HALL, 2003, p. 388, grifo do autor).

Também considerando a relevância crítica e principalmente a vitalidade dessa proposta de Hall, outras pesquisadoras brasileiras salientam algumas de suas limitações. Sifuentes (2014a) e Hamburger (2010) ressaltam que, ao considerar de forma predeterminada que os textos são hegemônicos e situar a diversidade de sentidos apenas na recepção, tal modelo não contempla interpretações alternativas ou até mesmo representações contra-hegemônicas dos codificadores. Mesmo que de forma minoritária, é possível observar exemplos de discursos alternativos em produções hegemônicas, como, por exemplo, nas telenovelas brasileiras, afirmam tais autoras.

O próprio Hall (2003, p. 368), em entrevista concedida em 1989, reconhece que a codificação é um espaço contraditório em contraponto ao caráter exclusivamente dominante, como é descrito no modelo, e oferece um ponto de vista acerca das instituições de comunicação: “O modelo descrito no artigo, realmente, faz com que elas pareçam bastante homogêneas no seu caráter ideológico, mas elas não o são. O modelo não está suficientemente

87 Adotamos a correspondência pontual entre os termos “estudos de recepção” e “estudos de audiência” proposta por Escosteguy e Jacks (2004, 2005), que problematizam a ausência de uma terminologia comum para tal área de investigação. Diante dos limites e potencialidades de cada um dos termos, as autoras optam por uma equivalência pontual entre os dois, ressaltando que esta se insere no âmbito da pesquisa acadêmica, ou seja, não considera a pesquisa mercadológica das audiências como objeto de estudo, e, principalmente, está em consonância com a investigação latino-americana das audiências, que, conforme mencionado, a partir dos anos 1990 passa a constituir o referencial predominante dos estudos de recepção no Brasil. Tal equivalência também é utilizada por Mascarello (2005) para se referir aos estudos da espectralidade no campo dos estudos de cinema no Brasil, conforme será discutido a seguir.

atento para isso”. Buscando superar essa falha, Ronsini (2012) propõe uma reformulação do modelo ao considerar o hegemônico numa perspectiva mais fluida, ou seja, não como sinônimo de dominante, mas como uma categoria que agrega decodificação dominante e negociada.

Essa proposta configura-se em uma forma de aperfeiçoamento do modelo codificação/decodificação. Ao problematizar seus limites, Hall (2003, p. 356) defende que, “se ele é de alguma serventia, para hoje ou mais tarde, é pelo que sugere. Sugere uma abordagem, abre novas questões, mapeia o terreno. Mas é um modelo que tem de ser trabalhado, desenvolvido e mudado”. Ainda nessa entrevista, o teórico ressalta que, diante da falta de recursos, não desenvolveu estudos empíricos de seu modelo.

Segundo Sifuentes (2014a, 2014b), isso foi realizado por David Morley e Charlotte Brunson, que em 1978 fizeram uma primeira aplicação do modelo de Hall no projeto *Everyday television*, porém ainda utilizando uma abordagem textualista. Esta pareceu a Morley limitada, incapaz de contemplar a polissemia das mensagens, por isso o pesquisador publicou em 1980, *The nationwide audience*, um dos primeiros estudos empíricos sobre a recepção de programas televisivos de âmbito nacional por diferentes audiências. Este foi seguido por outros estudos qualitativos de recepção, que combinavam as metodologias de análise do produto televisivo (as mensagens) e a recepção deste entre espectadores/as, por meio de entrevistas em profundidade. Esse estudo pioneiro de Morley segue as reflexões de Hall, ao explorar as seguintes premissas:

- a) o mesmo acontecimento pode ser codificado de mais de uma forma;
- b) a mensagem sempre contém mais de uma “leitura” potencial. As mensagens propõem e preferem determinadas leituras no lugar de outras, mas nunca podem chegar a fechar-se por completo em uma só leitura: seguem sendo polissêmicas;
- c) compreender a mensagem é uma prática problemática, por mais transparente e “natural” que possa parecer. As mensagens codificadas de um modo sempre podem ser lidas de um modo diferente. (MORLEY, 1996 apud SIFUENTES, 2014b, p. 85).

Em virtude da mudança de paradigma que a proposta de Hall apresenta (o abandono de um modelo estímulo-resposta em direção a um quadro interpretativo), Alasuutari (1999) defende que o texto “Encoding and decoding” e suas inovações constituem a primeira fase dos estudos de recepção na pesquisa em comunicação de massa; a segunda fase desse panorama, contextualizada nos anos 1980, refere-se aos estudos empíricos de recepção que indicaram a formação de uma nova matriz metodológica, a etnografia da audiência; a terceira

fase, iniciada no final da década de 1990 e ainda em curso, já que não constitui uma tendência consolidada, caracteriza-se por questionar e problematizar as premissas dos estudos etnográficos e, sob essa perspectiva crítica e de autorreflexão, visa a aprofundar a compreensão da “cultura da mídia” como elemento da vida cotidiana.

Na pesquisa brasileira, o modelo de Hall e sua aplicação empírica, articulados às contribuições de autores latino-americanos, têm sido um referencial teórico-metodológico bastante utilizado em estudos empíricos desenvolvidos pelo grupo de pesquisa “Mídia, recepção e consumo cultural”, da Universidade Federal de Santa Maria, que se centram principalmente em recepção televisiva, sobretudo da telenovela.

De acordo com Ronsini (2012, p. 18), “a abordagem da recepção com ênfase no modelo metodológico de Stuart Hall é um trabalho inédito no Brasil e se inspira na recente avaliação de Sujeong Kim (2004) e de David Morley (2006) a respeito da vitalidade do modelo para o exame comparativo das interpretações da audiência”. Segundo a autora, tais revisões do modelo codificação/decodificação foram decisivas para que optasse por utilizar esse método no desenvolvimento de seu estudo de recepção televisiva, composto pela análise da telenovela e de uma investigação empírica das apropriações e leituras de 48 jovens de diferentes classes sociais, acerca das representações da pobreza e da desigualdade em tal programa televisivo. Nesse estudo, tal autora elabora um modelo teórico-metodológico que alia a reformulação do modelo de Hall (e suas revisões) com a perspectiva interdisciplinar latino-americana das mediações:

Uma função da análise cultural pela via das mediações é o entendimento dos processos hegemônicos não estritamente derivados do poder político dos setores dominantes ou do sincronismo do relato com o tempo vivido, mas da textura dos distintos modos diacrônicos de experimentar o tempo e o espaço. A análise específica da recepção olha o poder da esfera da produção atuando no momento da circulação dos produtos por ela gerados, pergunta sobre o circuito de sentido com base na apropriação do consumo e alcança o grau de generalidade baseando-se em observações de pequena escala que são remontadas teoricamente em uma análise interpretativa inclusiva. (RONSINI, 2012, p. 18).

Os estudos de Jesús Martín-Barbero e de outros teóricos como Néstor García Canclini e Guillermo Orozco Gómez inserem-se na vertente latino-americana dos estudos culturais, que, em consonância com a visão da cultura como uma esfera de múltiplos e diferenciados conflitos e disputas de poder (defendida no CCCS), desenvolveram também nos anos 1970 e 1980 um ponto de vista específico acerca dos processos que envolvem as

conexões entre comunicação e cultura, e que explora os diversos ângulos da experiência dos sujeitos e suas relações com os meios de comunicação, reconhecendo a importância do cotidiano como um lugar privilegiado onde o receptor se expressa.

Martín-Barbero (2008) propõe no livro *Dos meios às mediações*⁸⁸ um deslocamento radical do foco da análise da comunicação para os processos socioculturais, para as formas como as pessoas se apropriam e se relacionam com tais conteúdos e mensagens em suas estratégias de mediação. Esta, segundo Jacks (1999, p. 48), pode ser entendida como “um conjunto de elementos que intervêm na estruturação, organização e reorganização da percepção da realidade em que está inserido o receptor; e também um espaço que possibilita compreender as interações entre a produção e a recepção”.⁸⁹

88 Apesar de ser a recepção televisiva o foco principal da pesquisa de Martín-Barbero, de acordo com Jacks, Menezes e Piedras (2008), a experiência cultural vivida na fruição de um filme é o que faz tal teórico desenvolver as reflexões posteriormente publicadas na obra citada. É “a partir da gramática da comédia, de um filme *La ley del monte*, visto na mesma sala de exibição como um drama, por um público de cinema popular, o que resultou em um choque de percepções e emoções díspares” (JACKS; MENEZES; PIEDRAS, 2008, p. 33). Tal exemplo elucida as possibilidades do campo da recepção fílmica, que ultrapassam os limites da intenção do autor ou de quem as produziu, abrindo-se para outras interpretações.

89 Mesmo que não constitua o referencial teórico-metodológico empregado nesta pesquisa, principalmente em virtude das especificidades do nosso objeto (o filme) e sua recepção, que difere da televisão no que concerne à incorporação nas práticas cotidianas (mesmo com as mudanças nas formas de consumo, a televisão ainda ocupa um lugar central no contexto familiar, e, no caso da telenovela, produto mais estudado nas pesquisas de recepção, sua construção narrativa em capítulos também estimula essa relação cotidiana), destacamos a contribuição dos estudos culturais latino-americanos, em especial os trabalhos de Martín-Barbero. Para o teórico, entre a produção e a recepção há um espaço em que a cultura se dinamiza e, assim, no livro *Dos meios às mediações* (2008[1987]) ele propõe um mapa conceitual composto por três tipos de mediações que interferem/alteram a maneira como os receptores recebem os conteúdos midiáticos: 1- a cotidianidade familiar, espaço de conflitos e tensões, onde as pessoas mantêm suas relações mais intrínsecas, através da interação dos sujeitos com as instituições; 2- a temporalidade social, que coloca a heterogeneidade das temporalidades, ou seja, o tempo do cotidiano (repetitivo, fragmentado) e o tempo produtivo, do mercado capitalista; 3- a competência cultural, resultado das vivências e experiências adquiridas no cotidiano e que são atravessadas por questões de classe, gênero e etnia. Posteriormente, em sua proposta de repensar essa teoria das mediações, Martín-Barbero apresenta reformulações e inovações, como as indicadas no artigo “De los medios a las practicas” (1990), no qual transforma essas três mediações nas seguintes dimensões das práticas sociais: 1- sociabilidade, que se refere às apropriações e negociações cotidianas por meio das quais os indivíduos, como coletividade, são capazes de fissurar os sentidos hegemônicos e de criar/recriar uma multiplicidade de modos, interações e sentidos; 2- a ritualidade, que se relaciona com as rotinas do trabalho imbricadas com a produção cultural capazes de, pela repetição e operacionalidade, tornar possível a produção de sentidos; 3- a tecnicidade, dimensão que abrange as características constitutivas do próprio meio de comunicação, e atua como uma espécie de organizador perceptivo, transformando as práticas sociais e, conseqüentemente, novas formas de sociabilidade. Em outra reformulação, no livro *Oficio de cartógrafo* (2004), Martín-Barbero desloca o olhar antes direcionado às mediações sociais e culturais dos meios de comunicação para pensar as mediações comunicativas da cultura, ou seja, as mediações que se estabelecem entre comunicação, cultura e política e assim identifica, entre as matrizes culturais e as competências de recepção, a existência de múltiplas formas de sociabilidade (constituídas nas práticas cotidianas e que se referem às transformações nos processos de subjetivação dos indivíduos); entre as matrizes culturais e as lógicas de produção há a institucionalidade, onde se enfrentam os interesses do Estado com os dos cidadãos; entre as lógicas de produção e os formatos industriais há tecnicidade; entre os formatos e as competências de recepção há ritualidade. Dessa forma, o estudo das mediações aponta, do ponto de vista metodológico,

Das tradições (de pesquisas críticas dos pioneiros dos estudos culturais) e das renovações teóricas empreendidas pelos autores latino-americanos, o que deve ser retido, de acordo com Lopes (2014, p. 67), é a crítica cultural e política, segundo a qual as práticas de recepção estão articuladas com as relações de poder, pois elas “são parte integrada das práticas culturais que articulam processos tanto subjetivos como objetivos, tanto de natureza micro (o ambiente imediato controlado pelo sujeito) como macro (a estrutura social que escapa a esse controle)”.

O âmbito da recepção mostra-se, assim, como uma esfera fundamental para se entender e repensar o processo comunicacional, visto sob uma perspectiva dialógica entre espectador/a e narrativa, por isso, um ambiente que se abre para diversas trilhas, janelas e fissuras. A recepção vai muito além do momento de assistir o filme, a novela ou outro produto cultural sociomidiático, pois abrange a rica gama de usos sociais, das formas de consumo e da diversidade das práticas cotidianas, na qual o/a espectador/a dá sentido às narrativas audiovisuais, completa, negocia e até mesmo ressignifica tais mensagens.

A recepção é por isso um contexto complexo, multidimensional em que as pessoas vivem suas vidas diárias e em que, ao mesmo tempo, se inscrevem em relações de poder estruturais e históricas que extrapolam suas atividades cotidianas. Este é o conjunto de pressupostos que informa uma teoria compreensiva dos estudos de recepção. A produção e a reprodução social do sentido envolvidas nesses processos culturais não são apenas uma questão de sentido, mas, também e principalmente, uma questão de poder. (LOPES, 2014, p. 67).

A incorporação dessa vertente latino-americana, isto é, das contribuições teórico-metodológicas dos autores acima mencionados no desenvolvimento da pesquisa brasileira de comunicação começa, de acordo com Jacks et al. (2011), nos anos 1990. Os autores situam os estudos empíricos de Ronsini (1993) e de Jacks (1993) como pioneiros nesse contexto. Tais investigações tinham como foco as mediações da cultura regional e da cultura camponesa na recepção da telenovela. Também nesse sentido, ao mapearem o conjunto de teses e dissertações que enfocam de modo central práticas de recepção midiática, produzidas por programas de pós-graduação em Comunicação no período de 1990 a 1999, Escosteguy e Jacks (2005) constataram a predominância de estudos que trabalham uma abordagem sociocultural, a qual designa uma visão ampla e complexa do processo de recepção, bem

superar a delimitação rígida entre disciplinas e uma análise centrada nos meios. No que concerne à recepção, tal teoria contribui de forma significativa para ressaltar o uso social dos meios e suas mensagens (ESCOSTEGUY; JACKS, 2005; RONSINI, 2001, 2010, 2012; WOTTRICH; SILVA; RONSINI, 2009).

como considera e problematiza, do ponto de vista teórico e empírico, as múltiplas e diferenciadas relações sociais e culturais entre indivíduos e produtos midiáticos⁹⁰.

A televisão como o meio mais estudado, a importância da identidade cultural e a atuação da família e de professores no processo de recepção televisiva foram outros aspectos constatados pelas autoras. Juntamente com Escosteguy (2002, 2004, 2008a), elas ressaltam que nas pesquisas de recepção latino-americanas sobre mulheres, tais sujeitos são considerados apenas como informantes; assim, prevalece um discurso essencialista sobre gênero, no qual tal categoria é utilizada meramente como diferenciação biológica, pois não são problematizadas as relações de gênero nem a condição feminina em seu sentido estrutural na configuração da sociedade, ou seja, não lhe é conferida densidade teórica ou analítica.

Alguns desses aspectos sofreram poucas mudanças, conforme aponta mapeamento recente sobre o período de 2000 a 2009. Segundo Jacks (2014, p. 11-12), “a presença da pesquisa de recepção ainda se dá de forma muito tímida” nos cursos de pós-graduação na área de Comunicação, pois, de um total de 5.715 pesquisas (4.249 no mestrado e 1.466 no doutorado), apenas 209 (49 teses e 160 dissertações) abordam de forma empírica as práticas de recepção midiática. Nessas pesquisas, constata-se a recepção televisiva como o processo que soma o maior número de trabalhos no que concerne às pesquisas que focaram mulheres. Em comparação ao período anterior de 1990 a 1999, John e Costa (2014, p. 238, grifo nosso) afirmam que,

embora seja um avanço o fato de, na década anterior, nenhum estudo ter problematizado a identidade de gênero e essa problematização ter perpassado superficialmente os **sete trabalhos que adotaram informantes mulheres**, o aumento **para 15 pesquisas com informantes mulheres a abordarem as relações de gênero das quais apenas 10 o fizeram como aspecto central**, condutor da discussão, evidencia o ainda tímido crescimento nos anos 2000.

Se a quantidade de pesquisas e estudos que abordam as relações de gênero e/ou mulheres sequer foi reconfigurada, a análise integrada de gênero e raça (e, mais especificamente, sobre as mulheres negras⁹¹) não consta em tal mapeamento. Contudo, a

90 Vale mencionar as outras duas abordagens delineadas por tais autoras: a “comportamental”, que agrega pesquisas sobre diferentes impactos comportamentais derivados dos meios; e “outras”, que reúnem pesquisas de orientações diversas, como, por exemplo, o receptor idealizado sob o ponto de vista do emissor e a revisão e descrição de teorias da recepção.

91 A utilização da categoria de gênero sob uma perspectiva relacional e interseccionada com raça não se restringe às mulheres negras. Todavia, focamos em tais sujeitos raciais/sociais conforme os objetivos desta pesquisa.

categoria racial, vinculada às relações inter-raciais ou considerada como identidade étnica, constitui objeto de estudo de apenas quatro trabalhos, sendo três sobre recepção televisiva e um sobre recepção dos meios de comunicação em geral.

Ainda considerando o mapeamento citado, no que concerne aos estudos de recepção fílmica, Jacks (2014, p. 17) destaca sua ausência nas pesquisas realizadas na década de 1990. “São seis as pesquisas que tratam de cinema, e, se somadas àquelas em que ele é estudado junto com outro meio [cinema e internet] sobe para sete”.⁹² Tal panorama de escassez de investigações sobre recepção cinematográfica na comunicação se repete nos estudos de cinema, conforme destaca Mascarello (2004, 2005) ao apontar a quantidade ínfima de trabalhos apresentados nos encontros da Socine⁹³ que abordam o tema da espectadorialidade, nenhum sob uma perspectiva empírica.

A análise da espectadorialidade investiga, segundo Stam (2003, p. 257), “as lacunas, as tensões e as diversas formas por meio das quais o texto, o dispositivo, a história e o discurso constroem o espectador, e as formas como também o espectador molda esse encontro”. Dessa forma, a falta de estudos nessa linha de investigação tem como consequência, segundo Fernando Mascarello (2005), o desconhecimento sobre o público brasileiro, o que pensa e espera do cinema nacional, que lugar nossa cinematografia ocupa em seu imaginário, como vê as representações do país nos filmes nacionais. O autor considera essa marginalização do interesse pelas audiências cinematográficas como resultado da conexão de três aspectos teóricos e político-institucionais intimamente relacionados.

O primeiro é a ênfase dada, em teses, dissertações, livros, artigos publicados e trabalhos apresentados em eventos, a produções de diretores cinemanovistas (em especial Glauber Rocha, referência desse movimento estético-político e, por isso, ainda hoje reconhecido mundialmente) ou a cineastas, filmografias e questões que dialogam com seu

92 Os sete trabalhos citados pela autora são: *O cinema e o estudante universitário: os limites da recepção* (Sonia Maria A. Paschoal, UNESP, 2003); *Anjos e deuses suburbanos: um estudo de recepção dos filmes Cidade de Deus e Como nascem os anjos* (Luciana de Sá Lazarini, UnB, 2005); *Domésticas – o filme: um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal* (Odinaldo da Costa Silva, UnB, 2005); *Reciclando o “lixo cultural”*: uma análise sobre o consumo trash entre os jovens (Mayka Castellano, UFRJ, 2009); *Hoje tem cinema: a recepção de mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube Lanterninha Aurélio* (Dafne Pedroso da Silva, Unisinos, 2009); *Percepção sonora do cinema, ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos* (Andreson Carvalho, UFF, 2009); *Cinema e imaginário: fragmentos de lembranças* (Ana Maria Solla, Uniso, 2009).

93 De acordo com Mascarello (2003, 2005, 2006), um exame do material reunido nas cinco antologias de textos dos encontros da Socine mostrou que, num universo de 290 trabalhos, somente oito trazem o tema da espectadorialidade (nenhum envolvendo a realização de um estudo empírico).

universo estético, ou seja, o cinema moderno, seus antecedentes e desdobramentos no plano nacional e internacional. A referência a autores como Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier contribuiu para institucionalizar tais objetos de estudo como canônicos, o que limita a investigação da espectralidade e do contexto de recepção cinematográficos, entre outras problemáticas e enfoques metodológicos, comumente desvalorizados.⁹⁴

O segundo aspecto apontado por Mascarello é a desatualização da teoria de cinema lida e praticada no Brasil, que, de acordo com ele, situa-se no determinismo textualista⁹⁵ dos anos 1970. Baseada em Metz, Althusser, Lacan e Brecht, tal vertente prega a desconstrução do cinema dominante com o propósito de libertar suas passivas plateias; compreende o espectador como uma entidade abstrata, que tem suas leituras e prazeres preestabelecidos pelo texto fílmico. Dessa maneira, o pesquisador argumenta que a reflexão teórica sobre espectralidade na pesquisa brasileira não acompanhou as mudanças e transformações ocorridas a partir dos anos 1980, decorrentes de três importantes movimentos: a implosão desse paradigma modernista-textualista dos anos 1970; sua superação com os estudos culturais, que reconhecem e problematizam o papel do espectador na construção dos significados dos filmes; e as reflexões propostas pelo adversário de ambos, o cognitivismo de David Bordwell, Noël Carroll e outros autores, vertente alicerçada na tradição analítica em filosofia e na psicologia cognitiva.⁹⁶ Tais movimentos

[...] virtualmente ainda não foram recepcionados no Brasil. O estado da arte da bibliografia (em tradução) disponível no país sobre o tema do espectador fala por si mesmo: o texto fundamental mais recente traduzido na área é “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado por Laura Mulvey na revista *Screen* em 1975, no auge, portanto, do modernismo político que se exaure ao final daquela década. De forma que a desestruturação das teorias da incomunicabilidade, bem como sua substituição pela comunicabilidade do culturalismo e do cognitivismo, são notícias

94 Segundo Mascarello (2005), são desconsiderados, por exemplo, gêneros como *trash*, horror, filme juvenil e ficção científica, o cinema de entretenimento, o cinema pós-moderno, a teoria dos gêneros cinematográficos, a historiografia de Hollywood, as convergências estéticas entre cinema e televisão, a distribuição e exibição, dentre outros.

95 Concepção dominante nos estudos de recepção surgida no contexto do modernismo político, movimento que se caracteriza pelo amalgamento estruturalista/pós-estruturalista entre a semiologia “metziana”, a psicanálise lacaniana e o marxismo althusseriano, incluindo as teorias francesas da desconstrução e do dispositivo (pós-Maio de 1968, nas revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*) e a *screen theory*, teorização anglo-americana liderada pelo periódico britânico *Screen* que se caracteriza pela reelaboração e crítica das teorias francesas. Embora aponte a importância do contexto histórico sobre a relação texto/espectador, a *screen theory* considera que as estruturas textuais ainda permanecem como diretoras do sujeito-espectador (MASCARELLO, 2005, 2012).

96 Para uma introdução à teoria cognitivista do cinema, ver Stam (2003).

internacionalmente correntes que parecem ter sofrido alguma espécie de censura, difícil de compreender, nos estudos de cinema do Brasil. (MASCARELLO, 2003, p. 8-9).⁹⁷

Em virtude da influência dos estudos culturais nos anos 1980 e 1990, houve uma ruptura teórico-metodológica contextualista a partir da qual as espectralidades passaram a ser pensadas como heterogêneas e ativas, capazes de negociar com os discursos preestabelecidos e até mesmo produzir suas próprias leituras. Por isso, Robert Stam (2003, p. 257) afirma que “a história do cinema [...] é não apenas a história dos filmes e dos cineastas, mas também a história dos sucessivos sentidos que o público tem atribuído ao cinema”. Essa compreensão de que as mensagens podem ser lidas de acordo com as condições sociais e institucionais nas quais os espectadores estão inseridos, e que os significados não são fixos, tornou-se possível, segundo Stam, a partir das reflexões propostas pelo modelo de Stuart Hall (e suas reformulações posteriores, como a elaborada por David Morley). Tal concepção influenciou também os estudos de cinema e se configura uma incisiva oposição ao determinismo textualista.

O espectador era agora entendido como mais ativo e crítico, não o objeto passivo da “interpelação”, mas a um só tempo constituidor do texto e por ele constituído. Contra a teoria do dispositivo, sustentou-se então que os fortes efeitos subjetivos produzidos pelo cinema narrativo não eram automáticos ou irresistíveis, e que tampouco poderiam ser separados do desejo, da experiência e do conhecimento de espectadores historicamente situados, constituídos fora do texto e atravessados por uma série de relações de poder como nação, raça, classe, gênero e sexualidade. (STAM, 2003, p. 256).

Uma particularização local dessa perspectiva textualista constitui o terceiro aspecto responsável pela precariedade dos estudos de recepção cinematográfica no Brasil, conforme aponta Mascarello (2005), pois, em grande parte dos trabalhos e pesquisas de cinema, prioriza-se o analítico em detrimento do teórico e do empírico, o que se justifica pela insuficiente problematização do paradigma textualista, decorrente da defasagem teórica já mencionada. Portanto, esses três aspectos estão imbricados e resultam “na repetida exclusão do espectador concreto do horizonte analítico, em termos quantitativos (hipertrofia da área) como qualitativos (análise imanente do texto fílmico)” (MASCARELLO, 2005, p. 142).

97 O autor argumenta que essa referência à tradução do artigo de Mulvey citada em um texto de 2003 é mantida em publicações posteriores por seu efeito retórico, uma vez que nos últimos anos a situação de defasagem editorial no país tem sido atenuada com a tradução e publicação de textos e obras significativas da teoria do cinema.

Embora esse cenário seja desolador, o pesquisador indica iniciativas que podem ser consideradas indícios de uma ruptura, como a criação de espaços de discussão da temática da recepção em congressos da área de comunicação e cinema (como os da Socine, o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom) e os encontros da Compós); a publicação de traduções de textos teóricos internacionais, como o livro *Film theory: an introduction*, de Stam (2003), e vários outros textos reunidos na antologia *Teoria contemporânea do cinema* (volumes 1 e 2), organizada por Ramos (2005), que atenuam a já mencionada defasagem editorial; a sugestão de alternativas a serem exploradas no âmbito dos “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica”,⁹⁸ como, por exemplo, os estudos etnográficos (para compreender, a partir da metodologia etnográfica culturalista, os usos e interpretações que as audiências fazem de filmes brasileiros e estrangeiros) e os estudos históricos de recepção (que permitem utilizar fontes historiográficas para investigar as audiências históricas), entre outras possibilidades.

Outra recente publicação também pode ser considerada uma contribuição relevante para incentivar novas pesquisas. Trata-se da coletânea *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*, organizada por Mahomed Bamba (2013), que apresenta os principais debates teóricos sobre a recepção e a espectralidade cinematográficas na teoria do cinema, assim como resultados de estudos empíricos brasileiros, com diversas perspectivas de interpretação, leituras e dinâmicas de consumo cultural do suporte cinematográfico.

Ao ressaltar essa heterogeneidade do campo formado pelas teorias da recepção, Bamba (2013) elabora uma reconstrução e revisão dos protocolos analíticos nos quais a recepção e a espectralidade cinematográficas e audiovisuais – de forma fragmentada, segundo ele – vêm sendo problematizadas. A coletânea também oferece uma bibliografia mais atualizada sobre tais temáticas e linhas de investigação.

O prisma dos estudos de gênero e dos estudos culturais, sob o qual se ancora esta pesquisa, é um desses modelos analisados pelo autor, que problematiza ainda como a recepção e a espectralidade cinematográficas e audiovisuais são pensadas a partir de outros quatro enfoques:

- 1- O “da ‘instituição-cinema’ e do dispositivo narrativo-discursivo e enunciativo do

98 Mascarello (2004) denomina de “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica” seu levantamento de pesquisas que, dentre outras contribuições, agregam os estudos culturalistas de recepção televisiva (realizados, sobretudo, no cenário anglo-americano, por autores como David Morley, Ien Ang e Janice Radway).

filme” referente ao qual Bamba aponta, por exemplo, a perspectiva psicanalítica de Metz, que analisa “o estado espectral situando-o na confluência de uma série de questões que dizem respeito ao próprio cinema como dispositivo e instituição e as formas como o espectador interage com esta máquina simbólica e imaginária, provedora de narrativas ficcionais” (BAMBA, 2013, p. 29); e também as concepções da enunciação cinematográfica elaboradas por Francesco Casetti, que examina as estratégias e configurações discursivas usadas pelo filme em sua própria constituição, ou seja, as marcas de enunciação através das quais “interpela” diretamente o espectador.

- 2- O “da perspectiva materialista historiográfica”, na qual se enquadram os estudos que “interessam-se em descrever as práticas de recepção como processos de interpretação nas quais intervêm diversos fatores históricos e contextuais” (BAMBA, 2013, p. 47-48), como, por exemplo, as contribuições de Janet Stager, que buscam integrar o aporte dos estudos culturais à análise da espectralidade, sobretudo na análise fílmica, apreendida em um determinado contexto histórico, explicando assim as variações das realidades em que as obras circulam.
- 3- O “do paradigma sociológico”, em relação ao qual o autor ressalta que houve uma transição do objeto de estudo, de uma sociologia das obras e da produção para uma sociologia da interpretação e da recepção; nesse sentido, Bamba cita o trabalho do teórico francês David Esquenazi, que propõe instrumentos teóricos e metodológicos capazes de estudar melhor os paradoxos entre a produção e a interpretação das formas artísticas e culturais, articulando numa mesma perspectiva a sociologia e a hermenêutica.
- 4- O “da espectralidade e crítica cinéfila”, em que é discutido o papel da cinefilia e da crítica cinematográfica, que funcionam como formas de mediação, que criam uma espécie de primeiro filtro entre os espectadores comuns e os filmes.

Essa breve menção ao amplo e multifacetado panorama elaborado por Bamba (2013) acerca dos modelos analíticos da recepção e da espectralidade cinematográficas e

audiovisuais reitera a situação de desatualização teórica ainda vivenciada no Brasil e, conseqüentemente, confirma a condição de abandono dessa linha de investigação.

Além disso, a problematização que o autor desenvolve das “teorias da recepção cinematográfica” e das “teorias da espectralidade fílmica” explora dois tipos de preocupações teóricas que, apesar de suas especificidades, estão profundamente imbricadas. Em outras palavras, o autor articula paradigmas textualistas e contextualistas considerando um aspecto em comum, que

[...] é o fato de elas proporem abordagens de análise dos eventos, dos atos, dos modos, das práticas imaginárias ou concretas que se situam no outro polo do discurso/texto fílmico e da instituição/dispositivo cinematográfico. Todas as contribuições teóricas aqui revisadas buscam entender e explicar os processos receptivos com base na análise das figuras espectralistas e dos modos de investimentos semânticos, cognitivos, afetivos, sociológicos e culturais que o dispositivo cinematográfico e os objetos fílmicos põem em cena e que passam a ser reconstruídos pelos teóricos. Os modos de consumo, de leitura ou de apropriação das obras fílmicas se tornam eles próprios dados que interessam tanto quanto os dados textuais e contextuais. Sendo assim, é como se assistíssemos a uma definição da recepção cinematográfica pelo viés da formalização da espectralidade e vice-versa. (BAMBA, 2013, p. 59).

Portanto, nessa confluência de cenários insere-se a pesquisa proposta, que, conforme mencionado, contempla a partir dos recortes de raça e gênero a análise fílmica e o estudo de recepção, e assim explora as possibilidades e os riscos de caminhar por um território ainda desconhecido na pesquisa brasileira em comunicação e cinema.

2.3 Ausência, estereótipo e o *corpus* de pesquisa

“Onde estão as mulheres negras?” Reformulamos aqui o questionamento feito pelo filósofo Jean-Paul Sartre quando visitou o Brasil em 1960. A situação, narrada pelo escritor Nelson Rodrigues, aponta a irritação de Sartre com “a alvíssima plateia” que prestigiava suas palestras e relata sua pergunta “a dois ou três brasileiros que o lambiam com a vista”: “– E os negros? Onde estão os negros? [...] Um brasileiro cochichou no ouvido do outro, a graça vil: – Os negros estão por aí assaltando algum *chauffeur*. E Sartre voltou para a Europa sem saber onde é que se metem os negros no Brasil” (RODRIGUES, 1993 apud CARVALHO, 2013, p. 81).

Igualmente considerando-se a ambivalência entre a imagem de país da democracia racial e as desigualdades raciais que perpassam as relações e as práticas cotidianas no Brasil, interpela-se a ausência das mulheres negras no cinema brasileiro. Afirma a atriz Léa Garcia em entrevista à jornalista Sandra Almada (1995, p. 101): “[...] a cena era minha e não me davam o direito de fazê-la toda. É um momento seu que ‘cortam’ para um outro ator, e você não completa sua interpretação”. Ruth de Souza, por sua vez, declara:

[...] eu pego um papel pequeno e invento uma história sobre de onde vem aquela personagem. Porque é uma verdade que, quase sempre, a personagem negra não tem história, família, princípio nem fim. [...] Então, embora eu não “conheça” a situação da personagem, eu imagino que ela tem uma família que não é comentada naquela história. (ALMADA, 1995, p. 165).

As falas dessas duas atrizes pioneiras⁹⁹ do cinema nacional revelam o enfrentamento do racismo no exercício dessa profissão, tanto na construção das personagens quanto nos regimes de visibilidade que são oferecidos às mulheres negras. Isso também é constatado no período de 2002 a 2012,¹⁰⁰ no qual, conforme já mencionado, as atrizes negras são apenas 4% do total dos elencos dos filmes brasileiros de maior bilheteria, o que corrobora a função política do cinema e seu papel significativo na construção da identidade nacional. Por isso, a produção cinematográfica deve ser pensada, nos termos de Shohat e Stam (2006), como uma “orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas”.

Se em um determinado nível um filme se constitui através de uma prática mimética, ele também é discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados. Não basta dizer que a arte implica construção. Temos de perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, uma delegação de vozes. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 265).

Desse modo, observa-se na produção cinematográfica a permanência de um tratamento estético específico da população negra, que se estrutura em dois eixos principais:

99 As atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia, em momentos distintos, iniciaram suas carreiras no Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944 no Rio de Janeiro pelo ativista Abdias do Nascimento. O TEN foi, segundo Carvalho (2005a, p. 35), a principal organização do movimento negro nos anos 1950: “Por meio de atividades como teatro, cursos de alfabetização, concursos de beleza, organização de grupos de estudo, seminários, lançamento de livros, sessões de terapia grupal, o TEN interpelou racialmente tanto os negros quanto os intelectuais e políticos brancos. Em suas montagens teatrais, problematizou as representações do negro do tipo *blackface* [atores brancos pintados de preto] feitas até então e tematizou as questões centrais para as relações raciais do período como a mestiçagem, o branqueamento e a integração”.

100 Dados da pesquisa *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)* (CANDIDO et al., 2014).

o estereótipo, com a imposição de imagens e lugares sociais preestabelecidos, comumente relacionados ao imaginário escravista; e a ausência, com a ínfima participação de profissionais negras/os em relação à maioria branca.

Estereótipos são valores, ideias, opiniões generalizadas sobre grupos raciais e/ou sociais dominados. Na história da televisão e do cinema brasileiros, foi e ainda é predominante a atualização de estereótipos socialmente difundidos no imaginário herdado da escravidão e dos cultos afro-brasileiros, e amplamente explorados no discurso literário (desde o romance oitocentista), como o “escravo fiel”, a “mãe preta”, o “preto velho”, que se caracterizam pela subserviência, resignação e passividade; a “escrava imoral” ou a “mulata sensual”, que, na condição de corpo disponível, encarna as fantasias do homem branco; o “malandro”, figura ambivalente, esperta; o “crioulo doido”, que evidencia o negro como cômico e infantilizado (ARAÚJO, 2000b; CARVALHO, 2005a; SILVA; ROSEMBERG, 2008).

Ao analisar os discursos dominantes sobre raça no Brasil e os processos de subjetivação das mulheres negras brasileiras, a pesquisadora Kia Lilly Caldwell (2007) investiga os estereótipos a partir do conceito de “imagens controladoras” (*controlling images*), que permitem compreender como tais representações servem para naturalizar as desigualdades de gênero e raça no Brasil e manter a imagem do país como uma democracia racial, perspectiva que contrasta com a idealização da branquitude como padrão de feminilidade e beleza predominante na mídia brasileira. O conceito de “imagens controladoras” elaborado pela feminista negra Patricia Hill Collins (2000) para a análise de estereótipos, como os da Mammy (a fiel e obediente mãe negra, que cuida dos outros) e da Jezebel (mulher negra detentora de uma sexualidade exacerbada), explora a estreita ligação entre representações culturais e formas estruturais de desigualdade. Essas imagens controladoras “são designadas para fazer racismo, sexismo, pobreza e outras formas de injustiça social parecerem naturais, normais, como partes inevitáveis de nossa vida cotidiana” (COLLINS, 2000, p. 69).

Os estereótipos também são o foco da obra *O negro brasileiro e o cinema*, do jornalista João Carlos Rodrigues (2012). Publicada originalmente em 1988, trata-se de um estudo pioneiro sobre a temática que apresenta uma classificação de treze arquétipos¹⁰¹ e

101 Do conjunto de arquétipos apresentados, três referem-se às mulheres negras, como “a mãe preta”, a “mulata boazuda” e a “musa”, que “agregam respectivamente características como subserviência e docilidade, ou aspectos de personalidade comumente associados às iabás (orixás femininos) como a beleza, a vaidade e

caricaturas do negro na cinematografia nacional relacionados à escravidão e às religiões afro-brasileiras. Entretanto, por sua estrutura rígida e dicotômica, tal proposta não explora a natureza contraditória dos estereótipos e apresenta uma análise desvinculada dos processos de representação. Stuart Hall (2010) argumenta que a noção de estereótipo é fundamental para a representação da diferença racial, pois, como prática significativa integrada à manutenção da ordem social e simbólica, ela é capaz de estabelecer fronteiras entre o “normal” e o “desviante”, entre o “aceitável” e o “inaceitável”, e assim permite excluir tudo o que não pertence, o que não se encaixa. Desse modo, o teórico enfatiza o poder da representação, o poder de marcar e de classificar a partir da diferença, esta que é construída e essencializada pelo estereótipo. Ainda sobre esse regime racializado de representação, ele ressalta:

[...] a lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos fossem “culturais”, então elas estariam abertas a modificação e mudança. Mas se elas são “naturais”, como acreditavam os proprietários de escravos, então estão fora da história, são permanentes e fixas. A “naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional projetada para definir a “diferença” e, assim, assegurá-la para sempre. É uma tentativa de deter o “deslizamento” inevitável do significado, para garantir o “fechamento” discursivo ou ideológico. (HALL, 2010, p. 428, tradução nossa).¹⁰²

Diante da necessidade de compreender os imbricamentos entre os dois eixos apontados – o estereótipo e a ausência –, sublinhamos o conceito de “estereótipo racial” elaborado por Luis Felipe Hirano (2013b). A partir do diálogo com a noção de “imaginário da branquitude”, do pesquisador norte-americano Richard Dyer,¹⁰³ o conceito de Hirano oferece

sensualidade de Oxum, a altivez e impetuosidade de Iemanjá, os ciúmes, a promiscuidade e a irritabilidade de Iansã, podendo até mesmo adquirir as atitudes vulgares e debochadas da Pombagira, entidade da umbanda paramentada como um misto de cigana e prostituta” (RODRIGUES, 2012, p. 44-45).

102 “[...] La lógica detrás de la naturalización es sencilla. Si las diferencias entre blancos y negros eran 'culturales', entonces están abiertas a la modificación y al cambio. Pero si son 'naturales' –como creían los dueños de esclavos – entonces están fuera de la historia, son permanentes y fijas. La 'naturalización' es por consiguiente, una estrategia representacional diseñada para fijar la 'diferencia' y así asegurarla para siempre. Es un intento de detener el 'resbalamiento' inevitable del significado, para garantizar el 'cerramiento' discursivo o ideológico” (HALL, 2010, p. 428).

103 De acordo com Hirano (2013b, p. 84-85), “o que Richard Dyer denomina imaginário da branquitude (ou, nos termos de Stam e Shohat, o eurocêntrico), é fruto de séculos de uma dominação que produziu uma infinita visibilidade do branco nas formas expressivas canônicas do ocidente, como a literatura, as letras de música, o cinema e o teatro. Paradoxalmente, isto o tornou um ente invisível, como se fosse destituído de raça. Em contraposição, a invisibilidade generalizada do negro e de outros grupos estigmatizados na economia das representações resulta numa visibilidade exagerada, pois suas aparições pontuais são decodificadas como imagens equivalentes a toda a população negra, ignorando-se o fato de que esta é tão complexa e diversa como qualquer grupo humano”. Tal conceito é trabalhado por Dyer no livro *White: essays on race and culture*, publicado em 1997.

elementos para a análise da dinâmica interna de tal prática e da condição de desigualdade de atores e atrizes negras em comparação com artistas brancos e/ou de pele clara, que têm posição privilegiada no campo cinematográfico e nos meios de comunicação em geral.

[...] defino estereótipo pela distribuição desigual do processo linguístico, que em sua dinâmica estabelece uma relação centrífuga entre os significados e os significantes dados ao signo branco, ao passo que os significados ligados ao signo negro têm um movimento centrípeto em relação aos significantes raciais (i.e. cor/fenótipo/cultura) [...]. (HIRANO, 2013b, p. 85).

Tal conceituaç explora a noção de estereótipo inserida nas estruturas de poder, que incide sobre a condição desigual entre os significados atribuídos às populações negra e branca. Demonstra, assim, que, para além de representações dicotômicas, os privilégios da branquitude possibilitam ao homem branco e à mulher branca um fluxo representacional, variado, diverso, complexo e em constante transformação (HIRANO, 2013b), em detrimento dos estereótipos raciais preestabelecidos a homens e mulheres negras, estreitamente interligados ao imaginário cultural brasileiro e suas bases escravista, colonial e patriarcal. Também problematizando tais conceitos, a pesquisadora Edileuza Penha de Souza (2013, p. 172) pontua que “compreender a invisibilidade acerca das mulheres negras no cinema, sem que para isso essa representação esteja condicionada aos estereótipos, consiste antes de tudo pensar as múltiplas funções do imaginário na vida social”, ou seja, a atuação desse imaginário não apenas como um dispositivo de controle mas também como terreno e objeto de disputa por reconhecimento social.

Embora se reconheça a capacidade de subversão de atores e atrizes negras, mesmo em papéis estereotipados, como a fala da atriz Ruth de Souza evidencia, o que constitui uma chave de leitura para analisar os “filmes [como] sistemas abertos, onde ocorrem disputas pela representação” (CARVALHO, 2005a, p. 77), vale atentar para as múltiplas assimetrias (gênero, raça e desigualdade social) que recaem sobre as mulheres negras brasileiras, determinando seus deslocamentos espaciais e trajetórias profissionais. Isso é recorrente também na cinematografia nacional, como constata Stam (2008, p. 472, grifo nosso) numa cartografia de raça no cinema brasileiro, desde o cinema mudo até os anos 2000:

A ausência mais notável do cinema brasileiro é a da mulher negra. As chanchadas exibem atores negros afro-brasileiros, mas pouquíssimas atrizes negras. **Os envolvimentos românticos de homens negros nos filmes brasileiros** (por exemplo, Jorge, em *Compasso de Espera*) **tendem a ser com mulheres brancas**, um retrato que é coerente com uma tendência na vida real, onde negros em ascensão social se ligam a mulheres de pele clara. **O Cinema Novo reservou vários papéis**

para mulheres negras (Cota, em *Barravento*; a amante, em *A Grande Feira* [1962]), **mas raramente elas são equivalentes, em termos políticos e sociais, aos personagens masculinos. As adaptações de romances quase sempre escalam atrizes brancas para personagens que são mulatas na obra original:** Bete Faria como Rita Baiana, em *O Cortiço* (1974), Sônia Braga como Gabriela, em *Gabriela*. Somente uns raros filmes exibem homens brancos de prestígio apaixonados por mulheres negras, notadamente *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, e *Diamante Bruto* (1977), de Orlando Senna, um filme sobre uma estrela da TV que retorna à sua Minas Gerais nativa para encontrar seu amor há muito perdido. Mesmo os filmes de diretores (homens) afro-brasileiros tendem a negligenciar a negra. O poeta negro Saul, em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), de Waldyr Onofre, se apaixona por Rita, uma branca e não por uma mulher negra. A pressuposta aliança entre homens negros e mulheres brancas acaba deixando as mulheres negras sem aliados masculinos, ao mesmo tempo que ignora a solidariedade entre elas próprias [...].

Esse panorama de ausência, de (in)visibilidade das mulheres negras permanece na produção cinematográfica contemporânea, tanto na representação quanto na recepção, e constitui um aspecto usual nos estudos de cinema, na pesquisa feminista e nos trabalhos sobre raça. Segundo Carvalho (2006), apenas recentemente e ainda de forma incipiente passou-se a dar atenção à presença do negro no cinema nacional, o que justifica a pouca quantidade de estudos sobre a temática racial nos filmes brasileiros.

Mesmo os estudiosos das relações raciais e da cultura negra não se têm dedicado ao assunto. Já os estudos de cinema nas universidades brasileiras são incipientes e tiveram início na década de 1960. Ademais, quase todos estão concentrados em poucas universidades públicas localizadas no eixo sudeste/sul. De modo que **um pesquisador interessado em estudar o negro no cinema brasileiro se deparará com a quase completa ausência de bibliografia especializada e terá tudo a fazer [...]**. (CARVALHO, 2006, p. 19, grifo nosso).

Pesquisas recentes, algumas referenciadas aqui, têm utilizado raça como categoria analítica, e por meio delas é possível vislumbrar novas possibilidades para esse cenário de escassez. Em linhas gerais, vale apontar o panorama histórico da questão racial no cinema brasileiro elaborado por Noel dos Santos Carvalho (2005a, 2005b, 2007, 2008), que contempla o contexto nacionalista dos anos 1930, as chanchadas das décadas seguintes e as transformações causadas pela emergência do movimento Cinema Novo no fim dos anos 1950 e nos anos 1960, bem como seus desdobramentos. Destes, o pesquisador destaca a produção de cineastas negros, como Zózimo Bulbul, Antonio Pitanga e Waldir Onofre, que ingressaram como atores no movimento cinemanovista¹⁰⁴ e nos anos 1970 passaram a dirigir seus próprios

¹⁰⁴ Embora essa produção tenha ganhado mais destaque após o Cinema Novo, Carvalho (2006, 2007) ressalta o trabalho de outros diretores negros, como José Rodrigues Cajado Filho e Haroldo Costa, já nas décadas de 1940 e 1950.

filmes, a partir dos quais, em correspondência direta com as formulações políticas e culturais do movimento negro naquela década, abordavam a questão racial (sob um ponto de vista masculino negro¹⁰⁵).

A retomada dessa atuação no cinema nacional nos anos 1990 se dá com o trabalho de realizadores como Joel Zito Araújo, Luiz Antonio Pillar, Noel dos Santos Carvalho e Jeferson De, entre outros, que, juntamente com atores, atrizes e outros/as profissionais negros e negras, têm demonstrado um posicionamento crítico em seus filmes e em ações coletivas, como nos manifestos Dogma Feijoada (surgido em 1999, em São Paulo) e Manifesto do Recife (criado em 2001, durante o 5º Festival de Cinema do Recife).¹⁰⁶ Essas duas iniciativas têm em comum não apenas uma postura de reivindicar novas formas de representação da população negra, mas principalmente refletir sobre a participação limitada de profissionais negros/as na produção cinematográfica nacional (CARVALHO, 2005b).

Essas discussões também integram a coletânea *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*, organizada por Souza (2006, 2007, 2014) em três volumes. A obra explora a centralidade do cinema como uma prática cultural que veicula, constrói e é capaz de reformular o imaginário cultural brasileiro, por isso sua relevância como um instrumento pedagógico. Tal publicação, em seu propósito de utilizar filmes nacionais e estrangeiros (produções recentes e antigas) para problematizar e propor novas interpretações sobre a temática racial, especialmente em sala de aula, insere-se no contexto da Lei nº 10.639/2003, que institui nos currículos escolares a obrigatoriedade do ensino da temática “História e Cultura Afro-brasileira”.

105 A produção de diretores negros, conforme aponta Stam (2008), não necessariamente significou uma maior participação de atrizes negras.

106 “O manifesto Dogma Feijoada, também intitulado Gênese do Cinema Brasileiro, escrito pelo cineasta Jeferson De, em parceria com outros cineastas e curta-metragistas, propunha sete mandamentos ou regras para o cinema negro: 1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível; 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados [...]. Já o Manifesto do Recife, assinado por atores, atrizes e realizadoras(es) negras(os) reivindicava: 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira” (CARVALHO, 2006, p. 27-28).

Ancorando-se na histórica negociação de raça na cultura e na cinematografia nacional, Pedro Vinicius Lopera (2007, 2012) problematiza a politização das categorias raciais em produções do cinema brasileiro contemporâneo, como *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005) e *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005). Essas novas práticas discursivas, ao articularem a categoria racial com outros marcadores sociais, como gênero e classe, contrariam “uma tradição apaziguadora das relações raciais, ressaltam a dimensão do conflito (fílmico e extra-fílmico) em que elas são constituídas” (LAPERÁ, 2007, p. 2). O pesquisador relaciona essa produção cinematográfica às mudanças sociais e políticas ocorridas no país na última década, especialmente as vitórias do movimento negro no campo político e o destaque à questão racial nos meios de comunicação.

A trajetória de mais de setenta anos do ator Grande Otelo no cinema brasileiro é objeto de estudo de Hirano (2013a, 2013b, 2014). Com base na intersecção entre raça, gênero, corpo e sexualidade, o pesquisador investiga como esse ator negro negociava e articulava tais elementos em sua *performance*, dentro e fora das telas, o que, aliado a seu talento, permitiu-lhe participar dos diferentes movimentos estéticos que marcaram a cinematografia nacional, das chanchadas ao Cinema Novo e ao cinema marginal. Nos pouquíssimos estudos nacionais que abordam as mulheres negras no cinema (sua presença ou ausência), observa-se um recorte temporal e/ou metodológico bastante específico, como na pesquisa histórica de Renata Melo do Nascimento (2014) sobre as representações das mulheres negras no filme *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; bem como na tese de Sumaya Machado Lima (2010), que utiliza os filmes *As filhas do vento* (Joel Zito Araújo, 2005) e *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) para investigar a representação dos sujeitos femininos em condição de exclusão social no cinema da retomada. Nesse contexto também se inserem os estudos de Dennison (2006, 2013), pesquisadora da Universidade de Leeds (Inglaterra) que utiliza o conceito de branquitude para analisar o entrecruzamento de gênero e raça no cinema brasileiro na *performance* de celebridades como a atriz Sonia Braga e a apresentadora Xuxa.

Desse modo, enfatizamos as dificuldades que perpassaram todas as etapas da pesquisa, um constante exercício de reconstruir e ressignificar o cinema a partir do lugar social atribuído às mulheres negras e a partir dos sentidos que comumente estão à margem ou são silenciados. Diante de tantas lacunas, foi necessário costurar as referências da teoria feminista e dos estudos de gênero com os poucos estudos de cinema que abordam a temática racial e as com contribuições do feminismo negro, buscando assim compreender como o

cruzamento das assimetrias raciais, sociais e de gênero incide sobre a representação de tais sujeitos sociais, tanto na produção cinematográfica¹⁰⁷ quanto no campo científico.

Tais aspectos foram relevantes na construção do *corpus* de pesquisa, que se constituiu inicialmente de um breve levantamento da participação de atrizes negras em filmes (longas-metragens de ficção) lançados de 1995 a 2012¹⁰⁸. Para isso, além de diversos estudos sobre a população negra na televisão e no cinema, foram utilizadas biografias de atrizes pioneiras como Ruth de Souza, Léa Garcia, Zezé Motta e Chica Xavier (ALMADA, 1995; JESUS, 2004; MURAT, 2005; SILVA, J., 2011); produções audiovisuais que abordam essa temática, como os documentários *A negação do Brasil* (Joel Zito Araújo, 2001) e *As divas negras do cinema brasileiro* (Enugbarijô Comunicações, 1989); os sites *Cultne – acervo digital de cultura negra* e *Mulheres do cinema brasileiro*. Também constituíram fontes de pesquisa os sites da Ancine, do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual e da Cinemateca Brasileira, nos quais foi possível ter acesso a informações sobre a participação de atrizes negras (a partir das fichas técnicas e dos catálogos de filmes brasileiros de longa-metragem lançados de 1995 a 2012).

Diante da inviabilidade de analisar uma quantidade excessiva de filmes, foi necessário definir três critérios de seleção. O primeiro deles é o período de 1999 a 2009, ou seja, que abrange uma cinematografia mais recente, ambientada nas fases da retomada e da pós-retomada, o que inclui também mudanças internas na forma de fazer cinema no país e permite investigar possíveis reverberações, inconsonâncias e contradições entre a cinematografia nacional e as transformações sociais, culturais e políticas ocorridas nas últimas décadas. Destacam-se as conquistas dos movimentos negros, como a implementação de ações afirmativas e a constante reflexão pública sobre a participação e a visibilidade de atrizes e atores negros nos meios de comunicação e no cinema.

A abordagem (direta ou indireta) das temáticas de gênero e raça e a atuação das mulheres negras retratadas; a apresentação de uma diversidade de perspectivas e escolhas estéticas na construção das personagens femininas negras (história de vida, relações de pertencimento, afetos), bem como a participação de atrizes negras com personagens

107 Às ausências e participações ínfimas e muitas vezes estereotipadas, soma-se a falta de informações sobre a atuação das atrizes negras na cinematografia nacional. Em alguns casos nem sequer são citadas nas fichas técnicas ou aparecem com o nome de outra atriz, em outros consta nos bancos de dados apenas alguma indicação às funções subalternas exercidas pelas personagens.

108 Esse breve levantamento está disponível no Apêndice A.

identificadas e relevantes (em diferentes abordagens de idade, ocupação, personalidade, entre outros fatores), foram critérios usados para a seleção das seguintes produções: *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Bendito fruto* (Sérgio Goldenberg, 2004) e *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009).

A expressão “cinema da retomada” designa o renascimento do cinema brasileiro com a criação da Lei do Audiovisual,¹⁰⁹ em 1993, que possibilitou a gradativa recuperação da produção nacional depois da profunda crise vivida nos anos 1990, em virtude da extinção, no governo Collor, dos órgãos de fomento e regulação da produção cinematográfica nacional: a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a Fundação do Cinema Brasileiro e o Conselho Nacional de Cinema (Concine). O filme *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, é considerado por Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 26) “o marco zero da Retomada do cinema brasileiro”, principalmente em razão do sucesso de público – mais de um milhão de espectadores.

A entrada da Rede Globo nesse mercado, com a criação da Globo Filmes em 1997, contribuiu para dar mais visibilidade ao cinema brasileiro, incluindo novas parcerias e ações de distribuição com empresas nacionais. Considerando a variedade de temas e gêneros cinematográficos que caracteriza esse cenário da retomada, Montoro (2009, p. 5) ressalta a abordagem de questões relacionadas à própria história e formação do país:

[...] estes novos cinemas, de forma difusa, recolocam as relações de gênero, retratando novos universos, reconfigurando e redimensionando protagonismos e dívidas da história cultural do país. Um cinema de alteridade costura-se na narrativa de filmes em diferentes linguagens e propostas como *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*; *Olga*; *Pagu*; *Mulheres do Brasil*; *A Estrela Sobe*; *Eu, tu, eles*; *Vida de Maria*; *Garotas do ABC*; *Avassaladoras*; *O céu de Suely*; *Vinho de Rosas*; *Senhoras*; *Madame Satã*; *A casa de Alice*; *Do outro lado da Rua*; *Zuzu Angel*, e tantos outros, além de curtas-metragens e séries para televisão.

Outro aspecto importante desse período é o surgimento de várias cineastas. Segundo Caetano (2007, p. 208), “se até os anos 1990, apenas 31 mulheres haviam dirigido longas-metragens no Brasil. O quadro se alterou de forma sensível na década da Retomada. Nos últimos 12 anos (1990-2002), 41 mulheres estrearam na produção de longa-metragem e dirigiram 63 filmes”. Além de Camurati, a atuação de Eliane Caffé, Sandra Werneck, Tata Amaral, Laís Bodanzky e Lucia Murat indica uma presença feminina efetiva na produção

109 “O artigo terceiro da Lei 8685/1993, mais conhecida como a Lei do Audiovisual, é um sistema de isenção fiscal, que permite às empresas que exploram comercialmente produtos audiovisuais estrangeiros no Brasil utilizem até 70% do imposto de renda devido na coprodução de obras cinematográficas brasileiras” (AUTRAN, 2011, p. 63).

cinematográfica dessa fase, já iniciada em décadas anteriores com o trabalho das cineastas Ana Carolina, Tizuka Yamazaki e Suzana Amaral.

Oricchio (2003, p. 24) argumenta que o período da retomada chega ao fim em 2002 e instaura o que ele denomina de “cinema da pós-retomada”. O filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), pelo impacto causado por suas inovações estéticas e formas de produção (produzido pela Globo Filmes¹¹⁰, aborda um tema de caráter social com elenco de atores negros e desconhecidos) e pelo sucesso de público (teve 3,2 milhões de espectadores), é considerado um divisor de águas porque aponta ainda as limitações do modelo de financiamento da produção nacional e a necessidade de pensar novas relações entre cinema, mercado e televisão comercial.¹¹¹

Dessa forma, considerando-se esses diversos fatores e principalmente o *corpus* de pesquisa, composto pelos longas-metragens *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Bendito fruto* (Sérgio Goldenberg, 2004) e *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009), buscamos investigar, a partir da análise fílmica, quais são e como são elaborados e orquestrados os imaginários e os regimes de visibilidade impostos às mulheres negras brasileiras, examinando se essas mudanças na sociedade e na cinematografia nacional tiveram alguma repercussão (inovações, transformações, continuidades) na forma de representar tais sujeitos sociais, e se as interpretações das/dos espectadoras/es conformam os imaginários vigentes sobre gênero e raça na sociedade brasileira ou trazem elementos de seu cotidiano, de suas trajetórias de vida, que possibilitem elaborar outras construções de sentido ao filme e às personagens femininas negras. Enfim, o que esse cruzamento de diferentes contextos de escassez e (in)visibilidade na representação, na produção científica e no campo dos estudos de recepção diz sobre as mulheres negras no cinema brasileiro?

110 Sobre a atuação da Globo Filmes no cinema da pós-retomada e nessas novas configurações do audiovisual brasileiro, ver Sangion (2011).

111 Embora tais aspectos não sejam contemplados neste estudo, vale ressaltar que, dos três longas que compõem o *corpus*, dois (*Orfeu* e *Besouro*) foram coproduzidos pela Globo Filmes, apresentaram os maiores orçamentos (entre 3 e 4 milhões de reais) e, principalmente, tiveram um número de salas de exibição mais de dez vezes superior ao do filme *Bendito fruto* (147, 145 e 14 salas, respectivamente) (Fonte: Listagem de Filmes Brasileiros Lançados - 1995 a 2014. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm. Acesso em 14 out. 2015.).

CAPÍTULO 3 – O CINEMA E OS SENTIDOS DO FILME

3.1 Imagens e imaginários: uma proposta de análise

Os vários métodos de análise fílmica e audiovisual indicam diferentes linhas de investigação da obra cinematográfica, como o uso da teoria psicanalítica para analisar a narrativa e o processo de identificação; o estudo do filme como intérprete de seu tempo histórico; e a análise das relações de sentido construídas pelos elementos da linguagem cinematográfica (enquadramentos, personagens, disposição no espaço fílmico, iluminação e trilha sonora, entre outros).

Segundo Penafria (2009), a análise fílmica designa o processo de decompor¹¹² o filme e, em seguida, descrever, interpretar as relações entre os elementos decompostos. Para isso, segundo a autora, é preciso atentar para o conteúdo (história contada, diálogos etc.) e, principalmente, para os aspectos formais de um filme (enquadramentos, trilha sonora, ângulos, figurino, cenografia etc.), por meio dos quais o diretor constrói a narrativa audiovisual e exprime de maneira implícita seu ponto de vista.

O filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível e mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa, ou seja, constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 56).

Dessa forma, a análise fílmica das três produções que compõem o *corpus* de pesquisa centra-se na investigação atenta e aprofundada de sequências de cada filme, fragmentos¹¹³ capazes de expressar a totalidade de tais narrativas audiovisuais. Estrutura-se em três grandes categorias: a) corpo e sexualidade; b) trânsitos; c) afetividade e pertencimento. Estas direcionam a análise da construção narrativa, da linguagem audiovisual e dos elementos imaginários oferecidos por cada filme no que concerne à forma como são articulados os mecanismos audiovisuais na caracterização (aparência, personalidade, trajetória de vida, escolaridade, profissão, motivações, necessidades etc.); na atuação e posicionamento das personagens femininas negras na narrativa (as espacialidades onde são retratadas, as posições

112 Esse processo de decomposição do filme ou de um fragmento em seus elementos constitutivos, também apontado por Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15), permite extrair “materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade”.

113 Não necessariamente em ordem cronológica.

que ocupam no espaço fílmico, as relações de pertencimento e posturas assumidas diante de outras/os personagens, que podem indicar relações de poder, assimetrias raciais, sociais, de gênero, assim como fluxos e contradições). São considerados ainda os componentes imaginários presentes e/ou veiculados nos filmes (como os silêncios, o não dito, o interdito, o não expresso), a partir dos quais busca-se investigar as configurações de sentido na atuação das personagens femininas negras, suas estratégias de reconhecimento, mediação e resistência, conforme indica o quadro a seguir:

<i>Categories</i>	<i>Subcategorias</i>
1. Corpo e sexualidade 2. Trânsitos 3. Afetividade e pertencimento	Construção narrativa
	<ul style="list-style-type: none"> - Caracterização - Relações com outras/os personagens - Posicionamento e atuação na história - Figurino - Espacialidades
	Linguagem audiovisual (imagem, som, movimento)
	<ul style="list-style-type: none"> - Enquadramentos e ângulos de câmera - Convenções de espaço e tempo - Metáforas visuais - Trilha sonora (músicas, sons, vozes, efeitos sonoros) - Paisagens e cenários - Fora de quadro (espaço e som)
	Elementos imaginários
	<ul style="list-style-type: none"> - Não dito, interdito, silêncios - Não expresso

Acerca dessa análise dos componentes imaginários nos filmes, Costa (2011, p. 76) ressalta, com base nas formulações de Cornelius Castoriadis, que “devemos olhar para o componente imaginário que vive dentro do componente funcional nas representações cinematográficas, resistir desse modo a ilusão do referente, tudo o que aparece na imagem e na narrativa como puramente funcional remete também ao imaginário”.¹¹⁴

114 De acordo com Castoriadis (1982, p. 175), “a funcionalidade toma de empréstimo seu sentido fora de si mesma; o simbolismo refere-se necessariamente a alguma coisa que não é simbólica, e que também não é somente real-racional”.

Para investigar a construção das personagens femininas negras nos filmes que compõem o *corpus*, sublinhamos as contribuições de Diony Soares (2008). A autora elabora a “Síndrome de Zilda”, uma ferramenta teórico-metodológica para o estudo das representações das mulheres negras na mídia e no cinema brasileiros; a ferramenta faz alusão à personagem Zilda, uma empregada doméstica interpretada pela atriz Thalma de Freitas na novela *Laços de família*, escrita por Manoel Carlos, produzida e exibida pela Rede Globo entre 2000 e 2001 no horário nobre da emissora.

Sem parentes, amigas/os, amores ou vida próprios, essa personagem feminina negra permanece durante toda a história cuidando da patroa, Helena (interpretada por Vera Fischer) e sua família, argumenta a autora, que elenca ainda os seguintes sintomas de tal síndrome: a) o desempenho de funções subalternas; b) a ausência de relacionamentos familiares e afetivos do começo ao fim da trama; c) a manutenção de relacionamentos caracterizados por forte apelo erótico/sensual, muitas vezes desaprovados pelo padrão moral dominante; d) a atração irresistível por homens brancos, em detrimento de homens negros.

Tais características conformam as inter-relações entre cinema e imaginário nacional a partir de duas representações, a escrava erotizada (objeto sexual) e a “mãe preta” (a empregada doméstica que cuida dos outros), que em comum têm a escassez de afeto, expressa na falta de vínculos e de relações de pertencimento que as humanizem. Isso indica uma tendência de aprisionamento dessas personagens, em consonância com as mulheres negras, em um “território” de subalternidade ainda constante na carreira de atrizes negras precursoras, como Ruth de Souza e Léa Garcia, e também de atrizes mais jovens, como Taís Araújo e Camila Pitanga. Desse modo, “a Síndrome de Zilda é um dos dispositivos que impedem a passagem dos fluxos e intensidades que poderiam levar a intensas desterritorializações existenciais que, por sua vez, poderiam abrir o leque para ilimitadas reterritorializações” (SOARES, 2008, p. 87)¹¹⁵.

Sobre o exercício de analisar um filme, Casetti e Di Chio (2007) associam-no ao ofício de cozinhar, diante da necessidade de eger os ingredientes metodológicos mais adequados com os objetivos da pesquisa para elaborar a receita/análise. Além das contribuições desses

115 De acordo com Soares (2008, p. 82), “território, territorialização, desterritorialização e reterritorialização são conceitos filosóficos construídos por Félix Guattari e Gilles Deleuze. O território designa os afetos, as máscaras, os rituais, configurações mais ou menos estáveis que atravessam terras e grupos os mais variados, não estando, portanto, relacionado com a geografia [...]. Todo território possui um vetor de saída que pode conduzir à desterritorialização. Não há desterritorialização sem o esforço para a reterritorialização de outro modo”.

autores, utilizamos os trabalhos desenvolvidos por Aumont e Marie (2009), Bordwell e Thompson (2013), Jullier e Marie (2009) e Vanoye e Goliot-Lété (1994) acerca das ferramentas e procedimentos de análise do plano, da sequência e do filme, assim como os níveis da representação no produto audiovisual. Também utilizamos as proposições de Stam (2003, 2008) e Shohat e Stam (2006) para o estudo das mediações culturais, hierarquias e discursos veiculados pelas ficções cinematográficas.

O cinema traduz correlações de poder social em registros de primeiro plano e plano de fundo, de dentro da tela e fora da tela, silêncio e discurso. Para falar da “imagem” de um grupo social, precisamos fazer perguntas precisas a respeito das imagens e sons: Quanto espaço os diversos personagens ocupam na tomada? Quais personagens são ativos e dinâmicos, e quais personagens não passam de apoios decorativos? A linha de visão faz com que nos identifiquemos com um olhar, ao invés de outro? Os olhares de quem são correspondidos? Quais são ignorados? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam atitudes arraigadas em hierarquias sociais, atitudes de arrogância, servilismo, ressentimento, orgulho? A música de quem dita a resposta emocional? Quais homologias dão forma à representação artística e étnico-política? (STAM, 2008, p. 474).

Tal proposta utiliza ainda os direcionamentos teórico-metodológicos da crítica feminista e dos estudos de gênero e raça (hooks, 1992; LAURETIS, 1994; MODLESKI, 1999; MULVEY, 1983; YOUNG, 1996a, 1996b) quanto à construção do olhar, do desejo e da ação das personagens na narrativa cinematográfica; à natureza discursiva e aos regimes de visibilidade que o cinema traduz a partir de um modelo patriarcal e eurocêntrico; às particularidades da cinematografia brasileira, no que tange à abordagem da questão racial e à intersecção de raça e gênero (AUTRAN, 2011; CARVALHO, 2005a, 2005b; DENNISON, 2015; HIRANO, 2013a, 2013b; NAGIB, 2001, 2006; SOARES, 2008). Além de todo esse referencial teórico-metodológico, serão utilizadas críticas e análises de jornais, buscando criar um diálogo com outras leituras sobre as produções selecionadas.

Portanto, essa proposta de análise de imagens e imaginários presentes nos filmes estrutura-se numa breve contextualização histórica do filme e da filmografia de seu diretor e na análise (descrição e interpretação) de fragmentos que permitam verificar as representações audiovisuais e os imaginários sobre as mulheres negras.

3.2 Orfeu (Cacá Diegues, 1999)

Aos 75 anos, Cacá Diegues é considerado um dos mais importantes cineastas brasileiros. Atuou ativamente nos anos 1960 no Centro Popular de Cultura (CPC), formado por um grupo de intelectuais de esquerda vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), no qual dirigiu o episódio “Escola de samba alegria de viver”, um dos quatro curtas que compõem o filme *Cinco vezes favela* (1962).¹¹⁶ Foi um dos fundadores do movimento Cinema Novo e dirigiu diversos filmes que contemplam os últimos quarenta anos do cinema brasileiro, como *Bye Bye Brasil* (1979), *Um trem para as estrelas* (1987), *Tieta do Agreste* (1996), *Deus é brasileiro* (2001) e *O maior amor do mundo* (2006), dentre outros.¹¹⁷

Algumas de suas produções destacam a participação de atores e atrizes negras, bem como a temática da escravidão e das culturas negras, como *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984). Tal postura também se repete em *Orfeu*, com a aposta do diretor no músico Toni Garrido, da banda Cidade Negra, para viver o protagonista dessa nova adaptação cinematográfica da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes.

Escrita nos anos 1940 e encenada pela primeira vez em 1956, essa peça teve um elenco composto exclusivamente por artistas negros¹¹⁸, uma exigência antirrealista do autor,¹¹⁹ que ressaltava tal produção como uma “homenagem [...] ao negro brasileiro, pelo muito que já deu ao Brasil mesmo dentro das condições mais precárias de existência” (MORAES, 2013, p. 10). Ele relata como surgiu a ideia para a peça:

116 Os outros curtas são: *Um favelado* (Marcos Farias), *Zé da Cachorra* (Miguel Borges), *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman). Sobre esse filme, Stam (2008, p. 281-282) afirma: “em termos raciais *Cinco Vezes Favela* retrata os problemas dos negros brasileiros não como uma questão racial, mas social, refletindo uma posição razoavelmente padronizada de esquerda ortodoxa, que favorecia explicações e soluções envolvendo as classes em detrimento das relativas à raça. Apesar de muitos favelados serem negros, e embora seus opressores tendam a ter a pele mais clara, o confronto não é apresentado como racial [...]”.

117 Para uma biografia e filmografia completa do diretor, ver Ramos e Miranda (2000).

118 Alguns atores do Teatro Experimental do Negro (TEN), como Léa Garcia e Abdias do Nascimento, assim como Zeni Pereira, Francisca de Queiroz (Chica Xavier) e Haroldo Costa, integraram o elenco dessa primeira encenação da peça realizada de 25 a 30 de setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (MORAES, 2013).

119 Segundo Vinícius de Moraes: “Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos”. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao>>. Acesso em: 3 dez. 2015.

Foi em 1942, num jantar com meu amigo e escritor americano Waldo Frank, que surgiu o que se poderia chamar o embrião de onde nasceria, alguns meses mais tarde, a ideia de *Orfeu da Conceição*. Acompanhava eu, então, o autor de *America Hispana* em todas as incursões por favelas, macumbas, clubes e festejos negros no Rio, e me sentia particularmente impregnado do espírito da raça. Conversa vai, criou-se subitamente em nós, através de um processo por associação caótica, o sentimento de que todas aquelas celebrações e festividades a que vínhamos assistindo tinham alguma coisa a ver com a Grécia; como se o negro, o negro carioca, no caso, fosse um grego em gana – um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida. (MORAES, 2013, p. 7).

Ao recorrer ao mito órfico do poder encantatório da música¹²⁰, Vinícius buscava “eivar a música negra a um estágio superior, em que os excessos da carne são redimidos pela pureza do espírito” (NAGIB, 2001, p. 17), e, assim, essa tragédia não realista é ambientada no carnaval, rito que designa uma inversão simbólica das estruturas social e econômica (durante os quatro dias de festa não há supostamente regras nem hierarquias) e, por isso, é considerado “o paraíso”. Todavia, para o poeta, o carnaval carioca seria “o inferno do Orfeu negro [que] buscaria Eurídice em meio ao ritmo desencadeado das escolas de samba, dos passistas, dos mascarados em travesti, dos negros libertando-se de sua pobreza no luxo das fantasias compradas às custas de economias de um ano” (MORAES, 2013, p. 8-9).

A peça teatral de Vinícius foi adaptada para o cinema pelo cineasta francês Marcel Camus no filme *Orfeu Negro/Orfeu do Carnaval*, em 1959, que se tornou internacionalmente conhecido, foi premiado com a Palma de Ouro do Festival de Cannes no mesmo ano, e com o Oscar e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 1960. Entretanto,

[...] oferece uma visão altamente idealizada da vida nas favelas: cabanas rústicas, espaçosas e alegremente pintadas, completadas com cortinas coloridas, camas de metal e espaço para guardar animais, oferecendo as melhores vistas do Rio. Realmente, o tratamento que o filme dispensa às favelas lembra, às vezes, uma propaganda de imobiliária; qualquer um adoraria viver ali. *Orfeu do Carnaval* promoveu o morro como um espaço mítico, onde as pessoas são “pobres mas são felizes”, com o samba, o carnaval desempenhando um papel fundamental nessa

120 “Orfeu, inventor da cítara, encantava homens, animais e toda a natureza com seu dom musical. Chamado pelos argonautas para marcar o ritmo de seus remos, livrou-os, com sua música, do canto irresistível e mortal das sereias, razão pela qual, segundo algumas versões da lenda, elas teriam se suicidado. De volta à Trácia, casou-se com Eurídice. Um dia, fugindo de Aristeu que queria possuí-la, Eurídice foi picada por uma cobra, vindo a falecer. Desesperado, Orfeu desceu aos infernos a sua procura, dominando com sua música Caronte, Cérbero e mesmo os deuses infernais. Hades, impressionado, concordou em devolver-lhes Eurídice, mas com a condição de que ele não olhasse para trás até atingirem a luz do sol. Ansioso para confirmar que não fora enganado, Orfeu virou-se para trás e perdeu a amada para sempre. Enciumadas ao vê-lo cantar inconformado a paixão perdida, as mulheres da Trácia o esquarteraram. Sua cabeça e sua lira foram atiradas ao rio e transportadas para a ilha de Lesbos, que se tornou desde então o centro da poesia lírica” (NAGIB, 2001, p. 17).

Quarenta anos após o lançamento do filme de Camus, Cacá Diegues, numa tentativa de oferecer outro ponto de vista sobre a peça de Vinícius, apresenta uma nova adaptação, agora sob uma perspectiva realista, na qual ambienta a história de amor e tragédia entre Orfeu e Eurídice nos morros cariocas e no contexto social, cultural e político dos anos 1990. Desse modo, o filme, segundo Oricchio (2003, p. 150), alia “uma realidade ambígua de dois lados, duas faces [...] que retoma a favela como o mais interessante laboratório para a análise de uma sociedade dividida [...] assim como reserva de extraordinária criatividade popular”. Essa dualidade acompanha toda a estrutura narrativa de *Orfeu*, que oscila entre o mito e o realismo, entre o amor carnal e a pureza de espírito, entre a afirmação e a omissão/negociação da questão racial.

3.2.1 O mito, o realismo e a questão racial no cinema brasileiro

Entoado por vozes femininas, o samba “Eu e meu amor”, de Tom Jobim, juntamente com imagens da lua que é atravessada por um avião, constituem as cenas iniciais do filme *Orfeu*. Em seguida, tal música é colocada de fundo e, em *off*, Orfeu (Toni Garrido) declama as duas primeiras estrofes do poema “São demais os perigos desta vida”, de Vinícius de Moraes, por meio do qual o filme, de modo semelhante à peça teatral, já dá indícios da história de amor e do desfecho trágico da narrativa: “São demais os perigos desta vida/ Pra quem tem paixão principalmente/ Quando uma lua chega de repente/ E se deixa no céu, como esquecida/ E se ao luar que atua desvairado/ Vem se unir uma música qualquer/ Aí então é preciso ter cuidado/ Porque deve andar perto uma mulher” (MORAES, 2013, p. 19). Antecedendo essa última frase há um corte para a cena de sexo entre Orfeu e Mira (Isabel Fillardis), seguidamente interrompida pelo chamado de um grupo de crianças que pede para o músico fazer o sol nascer. Enquanto ele toca violão, os animais do morro voltam-se para ouvi-lo, uma alusão ao mito de Orfeu e sua relação com a natureza, sua capacidade de encantar todos os

121 A imagem romantizada do Brasil veiculada pelo longa de Camus foi um grande chamariz para muitos estrangeiros. O historiador norte-americano Henry Louis Gates Jr. (2009, p. 32) afirma: “ao assistir ao filme, meus amigos e eu achamos que o Brasil era o mais extraordinário dos lugares: uma democracia mestiça. A julgar pelo filme, o Brasil era mulato. Para nós, *Orfeu do Carnaval* parecia um equivalente cinematográfico da teoria de Gilberto Freyre sobre o Brasil como uma democracia racial. E tudo aquilo me fez desejar visitar o país [...]”.

seres com o poder de sua música; da janela do avião, a jovem Eurídice (Patrícia França) observa a cidade do Rio de Janeiro, e é para o mesmo morro onde Orfeu mora que ela irá à procura de uma tia.

Essa dimensão mítica é evidenciada na sequência seguinte (Figura 5), na qual o som do violão tocado por Orfeu, juntamente com o uso do recurso de silhueta na imagem fílmica, o *close-up* no rosto do músico e seu posicionamento em primeiro plano, com a favela ao fundo, ressaltam a posição do protagonista como astro maior daquele lugar; ao fim da música ele é aplaudido pelas crianças do morro.



Figura 5 - Orfeu faz o sol nascer

O poder da música de Orfeu é também enfatizado pela fala de sua mãe, Conceição (Zezé Motta), que, em outro quarto da casa, expressa seu encantamento pelo filho ao afirmar ao marido (o mecânico Inácio, vivido por Milton Gonçalves): “Até ofende a Deus tocar desse jeito”. Nos momentos seguintes, ela recebe repórteres que vão entrevistar Orfeu e se derrete em elogios ao filho, cujo samba fez a escola Unidos da Carioca ser bicampeã do carnaval do ano anterior. Essa posição de líder daquela comunidade é reforçada quando a polícia, com truculência, invade o morro à procura do traficante Lucinho (Murilo Benício). Aos jornalistas, Orfeu oferece a possibilidade de filmar a violência policial em ângulo privilegiado, e, exaltando o realismo, as cenas do longa oscilam entre a imagem cinematográfica e a representação televisiva.

Enquanto o sargento Pacheco (Stepan Nercessian) e seus policiais decidem se o jovem Piaba (Lúcio Andrey), flagrado com droga, deve ser preso ou não, o policial Stallone (Eliezer Motta) canta o refrão do samba-enredo: “Quando Hilário saiu/ lá da Pedra do Sal/ Rei de Ouro surgiu/ É carnaval”, saudando a chegada do músico (Figura 6). Acompanhado da mãe e de várias outras pessoas, como numa espécie de comitiva, Orfeu desce as escadas e, em um degrau acima dos policiais, intercede com o chefe de polícia para que Piaba, filho de Seu Ribamar, não seja preso. Embora esse pai também estivesse ali (no centro do quadro) e a tudo observasse, é Orfeu quem salva o jovem da prisão; faz isso e sai, mas é novamente chamado pelo sargento Pacheco, que lhe pergunta porque ele, um músico famoso, ainda vive no morro.



Figura 6 - O poder de Orfeu

Em posição superior no quadro, o músico vira-se (Figura 6) e, ao som do rap “Jorge da Capadócia” (interpretado pelo grupo Racionais MC’s e veiculado pela rádio pirata como

som ambiente), olha com desprezo o policial e volta a subir as escadas.¹²² A junção da música (principalmente a saudação inicial *Ogunhê!*, em referência ao orixá Ogum, divindade guerreira frequentemente sincretizada com São Jorge) com o exato instante em que o protagonista se vira pode ser considerada como representativa da importância do *rap* nesse filme de Diegues, uma inovação estética que reforça o contexto cultural dos anos 1990, uma postura mais combativa, de protesto, diante das condições de vida nas favelas.

O samba-enredo da Unidos da Carioca foi composto por Caetano Veloso especialmente para o filme e, segundo Nagib (2001), ao ressaltar as origens negro-baianas do carnaval carioca por meio da personagem histórica Hilário Jovino Ferreira, também oferece uma retrospectiva da formação das primeiras favelas nos morros cariocas,¹²³ ou seja, agrega não apenas a celebração da invenção do samba e do carnaval, mas também a lembrança da escravidão, da marginalização da população negra, já que

Hilário Jovino Ferreira foi um dos milhares de baianos afro-descendentes, forros ou libertos, que migraram da Bahia para o Rio de Janeiro ao longo do século XIX em busca de trabalho. Concentraram-se eles de início no bairro da Saúde, perto do porto, onde eram acolhidos por seus conterrâneos até que se estabelecessem na vida. Levando consigo as tradições católicas e nagôs da Bahia, Hilário fundou “ranchos” que se transformariam nos blocos característicos do carnaval carioca. (NAGIB, 2001, p. 19-20).¹²⁴

Outros elementos que remetem a essas origens negras do carnaval e da favela permeiam a narrativa do filme e também são apontados pela autora, como a participação de personagens reais – como o sambista Nelson Sargento, com quem Dona Conceição e outros boêmios cantam seu samba “Cântico à natureza”; o carnavalesco Joãozinho Trinta, que coincidentemente escolheu o mito de Orfeu como tema do desfile da Escola Viradouro no carnaval de 1998, e sua aparição em cena indica o início do desfile, sob o comando da

122 Eurídice, que acaba de chegar ao morro, acompanha o desenrolar da situação.

123 Segundo Nagib, um dos primeiros ranchos do Rio de Janeiro foi o morro da Conceição, que inspirou o nome da peça teatral de Vinícius, *Orfeu da Conceição*.

124 Outra personagem importante nessa história do samba carioca é Tia Ciata: “[...] a mais famosa de todas as baianas, a mais influente, foi Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, lembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos, onde seu nome aparece gravado Siata, Ciata ou Assiata. Nascida em Salvador em 1854 no dia de Santo Hilário, no mesmo dia que Hilário Jovino, razão pela qual se tratavam nas rodas de ‘xará’” (MOURA, 1995, p. 95). É na casa de Tia Ciata que algumas versões históricas afirmam ter nascido o primeiro samba, “Pelo telefone” (gravado pelo sambista Donga em 1916), “sendo ela uma de suas possíveis autoras” (WERNECK, 2007, p. 53). Werneck ressalta esse momento raro nos registros sobre o samba, suas origens e suas formas criativas, nos quais se destaca a invisibilização da atuação das mulheres negras.

personagem Orfeu; os sambistas Cartola e Pixinguinha, retratados em objetos de cena (um disco e uma foto, respectivamente) do quarto de Orfeu, que dividem espaço com os equipamentos de som, indicando ali a coexistência entre tradição e modernidade.

Também emergem da narrativa personagens e referências cinematográficas, como o ator Grande Otelo (Figura 7) interpretando Miro, travestido de grego no filme *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle, 1952, um dos clássicos da chanchada,¹²⁵ que tem algumas cenas mostradas na televisão da casa de Orfeu, onde são confeccionadas as fantasias de carnaval. Ao analisar a trajetória desse ator cuja versatilidade integrou o imaginário cinematográfico brasileiro dos anos 1920 aos 1990, Hirano (2014, s/p) ressalta:

[...] Não é exagerado dizer (e dizê-lo já é uma forma de afirmativa) que Otelo foi o principal ator do cinema brasileiro. No século 20, de todos aqueles que participaram da nossa produção cinematográfica, o ator destaca-se por ter atuado nos mais diferentes movimentos e gêneros fílmicos. Dos anos 1920 aos 1950, passou de ator-mirim prodígio – “símbolo da elevação de sua raça” – à imagem e semelhança do malandro carioca, que ora se apresentava como sinal de atraso (como nos filmes da produtora Cinédia), ora como manifestação de certa originalidade nacional a ser exaltada, uma vez que possibilitava contemporizar e/ou sinalizar conflitos raciais (caso de *It's all true*, de Orson Welles, e das chanchadas da Atlântida). De 1950 a 1960, foi símbolo do povo explorado em *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, para cair no ostracismo durante o Cinema Novo, que se contrapôs à chanchada, até retornar às telas como *Macunaíma* (1969). Nos anos seguintes, à medida que a idade avançava, transformou-se no ancião curandeiro de *Quilombo* (Carlos Diegues, 1977) e na testemunha e signo histórico do cinema subdesenvolvido de *Rei do Baralho* (Júlio Bressane, 1974), e *Nem tudo é verdade* (Rogério Sganzerla, 1986) [...].



Figura 7 - Grande Otelo (Miro) e Eliane Macedo (Helena de Tróia) na chanchada *Carnaval Atlântida* (1952)

125 Chanchadas são comédias musicais que constituíram um gênero cinematográfico considerado de baixa qualidade pelos críticos, mas de grande aceitação popular, predominante nos anos 1930, 1940 e principalmente 1950. Produzidas pelas companhias Cinédia e Atlântida (Rio de Janeiro) e Vera Cruz (São Paulo), entre outras, utilizavam referências do rádio, do circo, do teatro de revista e dos ritmos carnavalescos na construção de personagens e situações cômicas, paródias de produções hollywoodianas (RAMOS; MIRANDA, 2000).

O longa *Orfeu* também faz alusão aos filmes *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos do cineasta Nelson Pereira dos Santos, explorados em sua construção realista (AUTRAN, 2011; NAGIB, 2001, 2006;). Apesar do Morro da Carioca ser uma favela cenográfica, o uso de diferentes gêneros musicais, como o *rap*, o *hip-hop* e o samba, o recurso de voz *over* de Mr. Zói, locutor da rádio pirata *Voz do Morro*, e, principalmente, a construção dos diálogos das personagens (moradores, policiais, bandidos) com gírias e expressões comuns aos morros (o que pode ser atribuído à contribuição do escritor Paulo Lins¹²⁶ no roteiro) estruturam a dimensão realista do filme, evidenciada logo no início, nas tomadas aéreas sobre a cidade do Rio de Janeiro, que se deslocam dos pontos turísticos às favelas (Figura 8).

Tal recurso, segundo Nagib (2006, p. 134), confirma a simpatia por essa espacialidade na qual é elaborada uma versão atualizada do mito grego, o que revela ainda a intertextualidade com outras produções da cinematografia brasileira: “[...] ecoa, aqui, a célebre abertura de *Rio 40 Graus*, no qual a cidade é introduzida como *name before the title*, ou seja, o ator principal. Trata-se de técnica realista por excelência, destinada a contextualizar o drama e oferecer um fundo social às relações individuais”.



Figura 8 - Tomadas aéreas de *Orfeu* (1999) e *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955)

Esse diálogo com os filmes de Nelson Pereira dos Santos permite-nos fazer uma breve digressão sobre a representação do negro no cinema brasileiro, diante da relevância de

126 Lins é autor do livro *Cidade de Deus*, adaptado para o cinema por Fernando Meirelles e Kátia Lund em produção homônima lançada em 2002, considerada um marco na cinematografia nacional.

tais produções acerca dessa questão. Os filmes *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* emergem em oposição aos filmes de chanchada, comédias musicais que, inseridas na política nacionalista dos anos 1950, enfatizavam duas estratégias de construção da identidade nacional: o desejo de embranquecimento por meio da imagem de Carmem Miranda, uma cantora portuguesa travestida¹²⁷ de cultura negra nos ritmos musicais e no figurino; o ideário da democracia racial, expresso principalmente pela dupla cômica Grande Otelo e Oscarito, que mantinham essa imagem de suposta harmonia entre brancos e negros no Brasil, em contraste com as desigualdades de tratamento e de salários entre os dois atores, bem como as ambiguidades raciais que permeavam sua atuação nos filmes.¹²⁸ Acerca da representação limitada do negro na chanchada, assim como a ausência de mulheres negras, Stam (2008, p. 157, grifo nosso) pontua os seguintes aspectos:

Primeiro, dadas as suas origens brasileiras, seu cenário no Rio de Janeiro e tendo o samba como tema, os musicais sub-representam de maneira chocante a presença negra. Afora Vera Regina, Colé, Chocolate, Blecaute e Grande Otelo e ocasionais cantores, dançarinos e músicos de ambos os sexos, os negros não constituem presença forte [...]. Segundo, os musicais manifestam a forte presença das formas culturais negras, como se os produtores brasileiros, não muito diferente dos seus colegas norte-americanos, quisessem exibir a cultura negra sem precisar lidar com as pessoas que a produziam. Terceiro, **é preciso observar a ausência virtualmente completa de mulheres negras nos papéis principais**. Quando Grande Otelo dança ou canta com atrizes – por exemplo, Maria Antonieta Pons em *Carnaval Atlântida* –, elas são quase invariavelmente brancas. Quarto, embora se verifique a presença de dançarinas de cor compondo o fundo dos filmes, elas estão lá apenas para apoiar as estrelas brancas, com os negros servindo para “destacar” visualmente a beleza e a elegância da elite branca [...].

É nesse contexto que se inserem as inovações propostas nesses dois filmes dos anos 1950, que revelam a influência do neorealismo italiano, colocam negros em personagens principais e destacam seus dilemas cotidianos, evidenciando também o posicionamento nacionalista de esquerda que passa a vigorar em meados daquela década e se caracteriza por uma representação daquilo que se considerava como a vida e as expressões do povo. De acordo com Carvalho (2005a, 2006, 2007), essa perspectiva estética será posteriormente

127 A ideia de travestimento aqui é utilizada com base em Sovik (2009, p. 99), que ressalta a ambivalência racial da cantora Carmen Miranda: “com o característico *tutti frutti hat*, paródia do torço da mulher baiana em traje típico [...] é uma branca quase fingindo ser negra”.

128 “Nos créditos iniciais dos filmes, o nome de Otelo sempre vinha depois do de Oscarito, além do seu salário ser menor que o do parceiro. Essa situação incomodava Otelo, que se queixava do status subordinado dos seus personagens em relação aos do parceiro branco, segundo ele uma forma de racismo. Otelo se recusava em ser escada para as cenas cômicas do amigo e, em alguns filmes, passou a improvisar em cima do roteiro, numa disputa aberta pela representação” (CARVALHO, 2005a, p. 78).

explorada pelo Cinema Novo, que com sua crítica intelectual promove uma profunda ruptura com o período anterior (das chanchadas), colocando o cinema brasileiro no âmbito do cinema moderno.

O Cinema Novo construiu uma agenda estética e política e que colocou a questão da representação racial no centro. Explico: na procura do “homem brasileiro” e da “realidade brasileira” que estes artistas empreenderam foi o negro, metaforizado na figura do povo, favelado, camponês, analfabeto, migrante, operário, etc., a chave da representação desse novo país. Ao mesmo tempo, **o negro escolhido pelo Cinema Novo foi desracializado. O anti-racismo apregoado pelo movimento recusou a idéia de raça. Esta era identificada pelos cineastas como fonte de racismo. O negro escolhido foi, então idealizado como um universal (povo, proletário, explorado) e escolhido como guia dos destinos do povo oprimido.** O resultado foram filmes que procuraram elaborar processos de identificação entre uma plateia predominantemente branca e intelectualizada, quase sempre de esquerda, com personagens heróicos negros [...]. (CARVALHO, 2006, p. 24, grifo nosso).

Tal posicionamento político que emerge nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e é aperfeiçoado na perspectiva cinemanovista apresenta ressonâncias no *Orfeu* de Cacá Diegues, haja vista a atuação desse diretor no CPC da UNE e no Cinema Novo. Autran (2011) identifica semelhanças entre *Rio, Zona Norte* e *Orfeu*, como a presença de negros como personagens centrais (além do elenco de uma forma geral) e a abordagem da vida do compositor popular oriundo dos morros cariocas.

Contudo, a distância temporal de mais de quarenta anos indica algumas mudanças. Se no primeiro filme o músico Espírito da Luz Soares (interpretado por Grande Otelo) não consegue ser reconhecido e precisa de um mediador, o artista intelectualizado/consciente de classe média cujo papel é trabalhar as expressões da cultura popular (representado pela personagem Moacir, vivido pelo ator Paulo Goulart), no longa de Diegues o protagonista Orfeu é um compositor de sucesso, reverenciado por todos, inclusive pela mídia televisiva, com quem fala diretamente, sem intermediários. Logo, assume efetivamente a postura de protagonista.

Essa posição de sambista bem-sucedido é evidenciada na sequência em que ele conversa com o traficante Lucinho. O posicionamento, ora caminhando lado a lado, ora um em frente ao outro (Figura 9), confirma a dicotomia expressa no diálogo entre esses dois jovens que foram amigos de infância, tiveram trajetórias de vida opostas, mas têm em comum o desejo de permanecer no morro.



Figura 9 - Orfeu e Lucinho

Orfeu: Te manda! Te manda Lucinho! Vai embora do morro enquanto é tempo, sai dessa vida!

Lucinho: Eu vou fazer o quê, cumpade? Ser gari ou faxineiro, que é o que eles lá embaixo querem que a gente seja? Limpar latrina dos outros até morrer na merda, feito o otário do meu coroa morreu? Na minha idade já dei até casa pra minha mãe e meus irmãos morar, Orfeu!

Orfeu: Tu vai viver pouco, Lucinho!

Lucinho: Mas esse pouco eu vivo bem! Você se deu bem na vida, cumpade! Por que que tu ainda não saiu do morro?

Orfeu: Porra! Tu é a segunda pessoa que me pergunta isso hoje! Tô achando que vocês tão querendo me ver pelas costas.

Lucinho: Por que é que tu ainda não saiu daqui?

Orfeu: Por que eu quero que todo mundo veja que pra se dar bem na vida não precisa ser igual a você!

Nesse diálogo, romantiza-se de forma excessiva uma estrutura dual na qual a música, a arte, é o lado certo, e assim Orfeu é o exemplo, o mocinho (o *close* no rosto do músico quando ele afirma “Porque eu quero que todo mundo veja que pra se dar bem na vida não precisa ser igual a você!” evidencia isso), já o crime é o lado errado, bem como Lucinho é o vilão.¹²⁹ Trata-se apenas de escolher o que é certo para “subir na vida”, para ascender

¹²⁹ Esse aspecto é complexificado em outros momentos da narrativa, como na fala da personagem Carmem (tia de Eurídice), que ressalta a ajuda e os presentes recebidos de Lucinho, assim como o tênis que o menino Maycoll ganha do traficante.

socialmente, e assim a narrativa indica que a única diferença entre os dois é a escolha individual, o caráter. O fato de um ser negro e o outro branco não é mencionado. Também atento a essa questão, Autran (2011, p. 69) questiona:

E quanto ao discurso racial do filme? De um lado, deve-se louvar o fato de que a maior parte do elenco é de negros, incluindo quase todos os papéis principais – ainda uma raridade no universo audiovisual brasileiro. No entanto, o personagem Orfeu nunca “racializa” o seu discurso, e o fato de Lucinho ser branco acaba por fazer com que o filme repita o velho discurso de que não existe nenhum dilema racial no Brasil, mas tão somente um problema social que afeta negros, mulatos e brancos nas periferias das grandes cidades. Ou seja, apesar de produzido às portas do século XXI, o filme não tem a mínima atenção para com a especificidade da luta do negro no Brasil.

Ainda considerando as inter-relações dessa abordagem da questão racial em *Orfeu* com outras produções anteriores da literatura e da cinematografia nacional que retratam o protagonismo negro como referência de “povo brasileiro”, o referido autor retoma o papel central do escritor Jorge Amado por sua atuação na política cultural do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual também estavam ligados muitos dos cineastas e críticos que faziam o cinema independente no país, como Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos. Autran (2011, p. 54) também analisa sua obra e as diversas adaptações para o cinema, televisão e teatro, nas quais o negro é representado “como ator da sua própria história e, ao mesmo tempo, símbolo de todo povo brasileiro [...]”, assim como as referências do universo cultural afro-brasileiro são destacadas.

Contudo, como exemplifica a partir do romance *Jubiabá* (1930), adaptado para o cinema por Nelson Pereira dos Santos em 1987, Autran ressalta que, embora o protagonista negro Antônio Balduino (Baldo) encarne o herói principal da narrativa e tenha uma forte ligação com a religião afro-brasileira (por meio de Pai Jubiabá, que o acompanha e o orienta desde menino), ao ganhar consciência política participando das greves dos estivadores em Salvador, a questão racial é totalmente absorvida pela problemática da luta de classes (Baldo deixa a religiosidade negra para assumir a luta política).

Tal posicionamento também se repete nos filmes *Rio*, *Zona Norte* e *Orfeu*, que “compartilham o total apagamento de qualquer discurso racial e nisso ambos são praticamente idênticos, pois o personagem negro é antes o símbolo de todo o povo brasileiro; daí não poder possuir nenhuma especificidade da luta ou pelo menos da história dos afrobrasileiros” (AUTRAN, 2011, p. 72). Seguindo ainda outros elementos apontados pelo pesquisador,

observamos aspectos relevantes no filme *Jubiabá* no que concerne à intersecção de raça e gênero, já indicada na sinopse:

O amor do negro Antônio Balduino pela loura Lindinalva. Tudo começou quando ele, ainda criança, foi morar na casa do Comendador Ferreira, pai de Lindinalva. O pequeno órfão ganhou a proteção do chefe da casa e o ódio da empregada portuguesa, Amélia. Expulso da casa dos ricos protetores, Balduino torna-se um homem famoso entre os malandros e marinheiros da beira do cais, lutador imbatível e amante famoso. Torna-se o imperador das ruas da Bahia. Mas o gigante negro tinha o coração escravo de Lindinalva e a cabeça de Jubiabá, o pai-de-santo.¹³⁰

Nesse sentido, é importante enfatizar a associação de Baldo (Charles Baiano) ao corpo em detrimento da razão, em virtude de sua construção hipersexualizada e de seu temperamento explosivo, briguento. Observa-se também a ênfase nesse amor inter-racial entre as duas personagens principais, com o uso de *flashbacks* mostrando a amizade na infância, o flerte quando adolescentes e, sobretudo, o desejo inter-racial proibido que os acompanha, expresso em sobreposições de cena: quando Baldo transa com outras mulheres, ele sonha viver isso com Lindinalva (Françoise Goussard), que também imagina estar com ele, quando se entrega ao noivo ou quando se prostitui. É significativa a cena em que ela, ao receber um cliente, imagina estar tomando champanhe com Baldo (ela já adulta e ele, adolescente), cena essa usada no cartaz de divulgação do filme.

Também emerge de *Jubiabá* a ínfima e limitada participação das mulheres negras, o que pode ser observado em duas personagens. A primeira é Luiza, a tia de Baldo (Ruth de Souza), que aparece rapidamente nas cenas iniciais do filme, nas quais ela cuida do sobrinho, dá-lhe comida, trata-o com afeição, mas demonstra cansaço e, em seguida, ao colocar o tabuleiro na cabeça, muda completamente seu comportamento, parece surtar¹³¹, joga o tabuleiro no chão, desconhece Baldo, que, assustado, sai correndo para pedir ajuda a Pai Jubiabá (Grande Otelo). O sacerdote cuida de Luiza, mas ela é levada ao hospital e acaba falecendo, conforme relata uma vizinha. Em sua biografia, escrita pela jornalista Maria Angela de Jesus (2004, p. 82), Ruth de Souza comenta sua participação no filme:

[...] trabalhei com Otelo no filme *Jubiabá*, baseado no romance de Jorge Amado e dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Mas foi uma cena muito pequena. Fiquei

130 Disponível em: <www.cinemateca.gov.br>. Acesso em: 17 mar.2016.

131 Essa questão da loucura é controversa, já que a personagem parece estar incorporada, conforme insinua uma vizinha.

quinze dias no interior da Bahia, lá onde Deus esqueceu, um lugar tão longe! Podia ter sido feito em qualquer lugar. O filme não teve grandes resultados. (JESUS, 2004, p. 82).



Figura 10 - Personagem Luiza (Ruth de Souza) no filme *Jubiabá* (1987)

A segunda personagem é Rosenda, interpretada por Zezé Motta. Dançarina do circo em que Baldo vai trabalhar, essa personagem é inserida na narrativa a partir de sua sombra despida, a qual o protagonista espia; depois ela aparece em duas apresentações de dança, que abrem e fecham o espetáculo de circo, e novamente é olhada por outro homem, agora da plateia, que mesmo ao lado da esposa parece fascinado. Tais cenas confirmam essa personagem feminina negra como objeto de contemplação erótica (Figura 11), conforme apontam Mulvey (1983) e hooks (1992).



Figura 11 - O olhar masculino sobre Rosenda no filme *Jubiabá* (1987)

Numa sequência posterior, ela conversa com Baldo. Os dois falam de suas vidas, flertam e depois transam, porém, a linguagem audiovisual (imagem e trilha sonora) mais uma vez explicita o desejo que o protagonista negro nutre pela jovem branca, pois se é Rosenda quem ele abraça (em sombra na imagem fílmica), no plano seguinte é Lindinalva quem ele beija (Figura 12).

Apesar dessa personagem, conforme relata em sua conversa com Antonio Balduino, demonstrar ser uma mulher criativa e independente – que sonhava em trabalhar no teatro mas,

por não querer se casar, foi expulsa de casa pelo pai e acabou se tornando artista de circo –, o fato de, em sua curta participação, ela não ter seu nome mencionado (nem mesmo como atração do circo, como é feito com o lutador Baldo e a trapezista Fifi) indica que Rosenda parece ter sido inserida na narrativa de *Jubiabá* apenas para encarnar mais uma amante do protagonista, que corporificam seu desejo pela mulher branca. Reforça-se, assim, uma construção ainda estereotipada da mulher negra, associada a relacionamentos informais, em contraponto à idealização da mulher branca como amor verdadeiro (CALDWELL, 2007).



Figura 12 - Rosenda, Baldo e o desejo dele pela mulher branca

Retomando nossa análise de *Orfeu*, teria esse filme (situado em uma fase posterior do cinema nacional) representações diferenciadas, mais complexas, das mulheres negras em relação àquelas observadas em *Jubiabá*? E em comparação com *Rio, Zona Norte*, o longa de Diegues apresentaria a mulher negra em igual ou semelhante protagonismo oferecido ao músico Orfeu?

3.2.2 Das mulheres de *Orfeu* às outras mulheres negras

a) Mira

Mira (Isabel Fillardis) é a atual namorada de Orfeu. Já nas cenas iniciais, os dois aparecem numa ardente cena de sexo (Figura 13), que destacam o corpo dessa personagem feminina negra, mas tal sequência também indica a chegada de outra mulher, esta que é associada à lua: isso é mostrado tanto pela imagem fílmica de Eurídice chegando de avião, quanto pelos versos de Vinícius de Moraes em *off* na voz de Orfeu, conforme já mencionado.



Figura 13 - O amor carnal de Mira e Orfeu

Nas sequências subsequentes, o músico digita a quarta estrofe desse poema: “Uma mulher que é como a própria lua:/ Tão linda que só espalha sofrimento/ Tão cheia de pudor que vive nua”. Logo, na tela de seu computador, tais versos atuam como uma forma de letreiro (Figura 14), que revela outras características de um ser feminino; este, como a lua, é idealizado. Além disso, tal recurso situa o filme no sábado de Carnaval. Mira pergunta a Orfeu se a música que ele tocou foi feita para ela, o músico diz que não sabe; ela se irrita, levanta-se, nua, para tirar satisfação, ele desconversa e a dispensa, dizendo que já é hora dela ir embora. Enquanto Mira se veste, o músico continua digitando, e novamente, por curiosidade, ela quer saber se é outro verso para ela, e dessa vez, com ironia, Orfeu confirma.

multidão/ Hoje canta só por você/ Minha mulher, meu amor, meu lugar/ Antes de você chegar/ Era tudo saudade [...]”.

Por meio da música, Mira é efetivamente preterida, enquanto Eurídice é idealizada (Figura 15). Esse samba desperta ainda a preocupação da mãe do músico, Dona Conceição, e o ressentimento de Carmem (primeira amante de Orfeu, que, magoada com o romance dele com sua sobrinha, pede que depois do carnaval ela vá embora de sua casa).

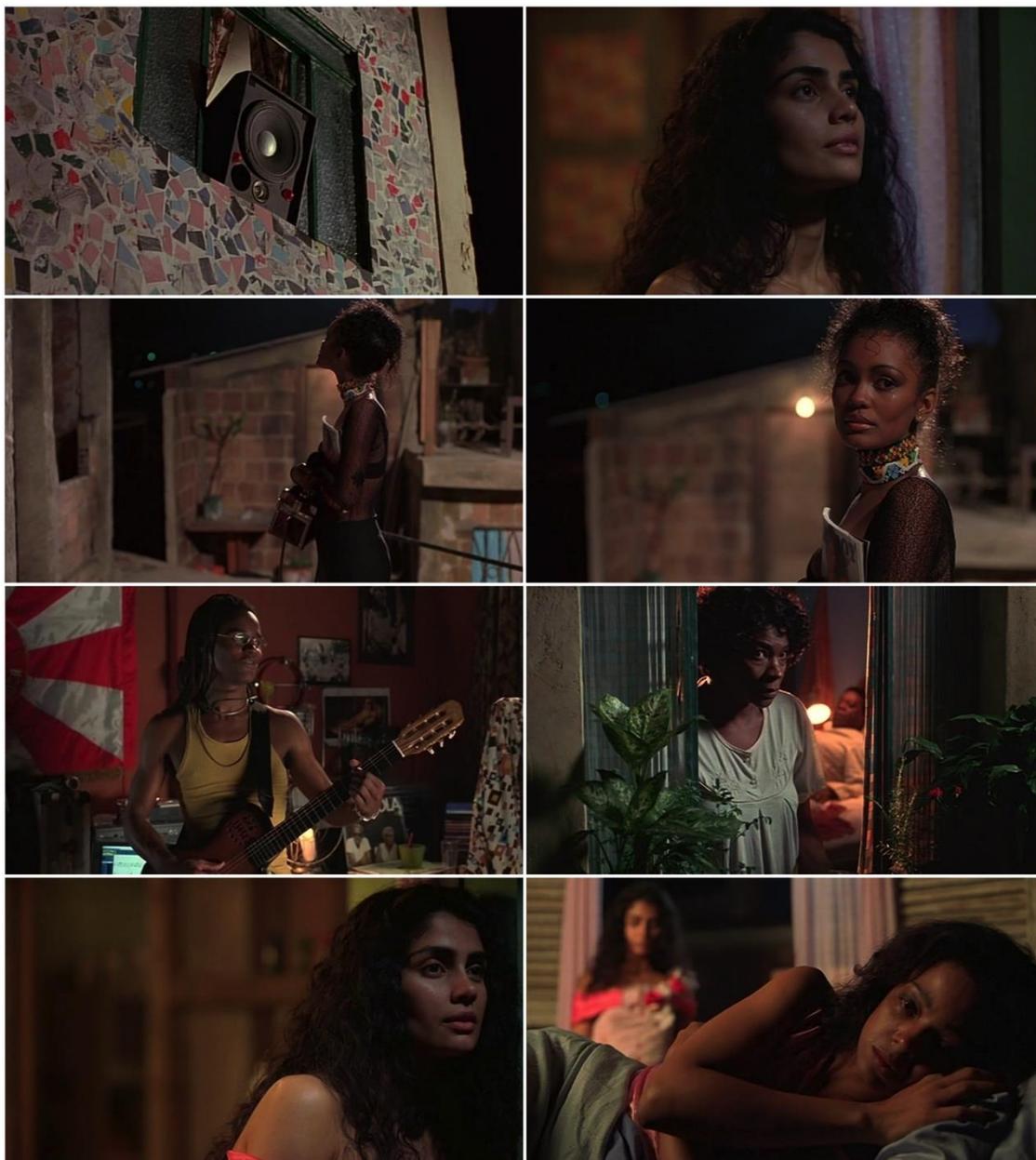


Figura 15 - Rompimento

Nas cenas finais de *Orfeu*, Mira aparece juntamente com Carmem e sua prima Ritinha. Ela narra a cantada recebida durante o desfile de carnaval: “Ele pegou a minha mão, beijou e disse assim: 'Moça, a senhora aqui é uma deusa!' Sabe o que eu falei pra ele? [Ritinha ouve atenta] 'Sabe de uma coisa, senhor governador: Eu concordo com Vossa Excelência!’” (Figura 16-B). Essa fala de Mira e sua caracterização reiteram, a partir do carnaval (e da lógica da inversão que ele promove), a posição da mulher negra na sociedade brasileira. A antropóloga Lélia Gonzalez (1984, p. 228) argumenta que é nesse momento festivo, de exaltação do estereótipo da “mulata”, que o mito da democracia é reencenado, “é atualizado com toda a sua força simbólica”:

[...] é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. Estes, por sua vez, tentam fixar sua imagem, estranhamente sedutora, em todos os seus detalhes anatômicos [...].

A



B



Figura 16 - Mira, o carnaval e a revista *Playboy*

Acerca da invenção da mulata, Mariza Corrêa (1996), a partir de discursos médicos, literários e carnavalescos, investiga como essa figura mítica construída como um objeto de desejo se tornou um símbolo nacional. Segundo a autora, esse imaginário é perpassado pela intersecção de gênero e raça, já que os traços fenóticos são associados a comportamentos e papéis sociais diferentes: para os mulatos, a atuação social numa sociedade que se afirma mestiça; para as mulatas, o papel de objeto sexual. Tal diferenciação também revela as contradições que perpassam a imagem do Brasil como uma democracia racial.

A mulata é puro corpo, ou sexo, não “engendrado” socialmente. Os mulatos [...] são agentes sociais, carregam o peso da ascensão social, ou do desafio à ordem social, nas suas costas espadaúdas; com sua cintura fina, as mulatas, no máximo, provocam descenso social, e, no mínimo, desordem na ordem construída do cotidiano. (CORRÊA, 1996, p. 41).

Ainda no que se refere à figura da “mulata”, outro elemento do filme, a revista *Playboy* (Figura 16-A), oferece indicadores de análise das desigualdades de gênero e raça na sociedade brasileira, pois, embora seja usada como objeto de cena, trata-se da edição de julho de 1996 que tem a atriz Isabel Fillardis na capa. Atentando-se para o jogo entre os domínios do dito e do não dito (ORLANDI, 2013), vale acentuar que, se a mulher negra retratada como exótica, sensual, ferosa, a “mulata”, é considerada um símbolo de nossa identidade mestiça, quando se trata de visibilidade, de representação (mesmo no caso de publicações que exploram o corpo e a sexualidade, como é o caso da *Playboy*), prevalecem as brancas e morenas. Acerca dessas contradições, Corrêa (1996, p. 50, grifo nosso) ressalta:

Acredito que a mulata construída em nosso imaginário social contribui, no âmbito das classificações raciais, para expor a contradição entre a afirmação de nossa democracia racial e a flagrante desigualdade social entre brancos e não brancos em nosso país: como “mulato” é uma categoria extremamente ambígua e fluída, ao destacar dela a mulata que é a tal, parece resolver-se esta contradição, como se se criasse um terceiro termo entre os termos polares Branco e Negro. Mas, **no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explícita o desejo do Masculino Branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta.**

Ao analisarem tal publicação masculina, Pimentel e Baptista (2014, p. 61) também constatam que “a cor da pele das modelos da capa da Revista *Playboy* de 2012 são todas brancas (100%), mesmo que em alguns casos, as mesmas apareçam bronzeadas [...] uma contradição do ponto de vista da formação cultural brasileira”. As doze edições analisadas pelos pesquisadores no referido ano estão em consonância com as “486 edições da *Playboy*

brasileira que foram às bancas nos 40 anos de existência da revista, [das quais] apenas nove estamparam uma mulher negra na capa” (KENY, 2015). Confirma-se, assim, a hegemonia da branquitude (SOVIK, 2009) como modelo de saúde, beleza e sexualidade.¹³²

b) Eurídice

Em oposição a Mira, a personagem Eurídice (Patrícia França) é inserida na narrativa a partir do lirismo de Orfeu, que idealiza uma mulher cheia de pudor, como um ser pertencente ao domínio dos céus.¹³³ Tal construção é enfatizada na fala poética do protagonista, que interrompe Mira quando esta afirma ter feito promessa para a escola ganhar o desfile. Ele desdenha dizendo “tudo que eu faço dá certo” e desloca a conversa para outra dimensão, ao discorrer sobre o brilho das estrelas. Pelo recurso de montagem, essa fala conecta-se com a imagem subsequente, o rosto de Eurídice em *close* (Figura 17-A) como uma representação visual do que o compositor acaba de falar.

De modo semelhante às cenas iniciais (Eurídice chegando de avião), aqui também se observa a dimensão onisciente da narrativa de estilo clássico, que sabe mais do que qualquer uma das personagens ou todas elas, esconde relativamente pouco e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público (BORDWELL, 2005). Essa associação entre Eurídice e as estrelas também é explorada na imagem fílmica no primeiro encontro dos dois. Levada por Dona Conceição ao quarto do músico, Eurídice aproxima-se de Orfeu, que está dormindo, e este, ao acordar e se deparar com a jovem (seu rosto no centro do quadro com um fundo estelar), imagina ter sonhado com ela (Figura 17-B).

Essa “indiazinha” (como Orfeu chama Eurídice) chega do Acre ao Rio de Janeiro à procura de sua tia Carmem, única parente que lhe resta, pois é órfã de mãe e acaba de perder o pai, assassinado no garimpo. Essa personagem, de jeito tímido e brejeiro, vinda do interior, também parece se encantar por Orfeu, mas não se rende de imediato às investidas do músico.

132 Tais assimetrias também foram evidenciadas na seleção da “mulata” Globeleza nos últimos dois anos: em 2014, a modelo Nayara Justino foi eleita pelo voto popular no programa *Fantástico*, porém diante dos comentários racistas e da rejeição do público por causa de seu fenótipo negro mais acentuado, a Rede Globo preferiu dar destaque ao sambista Arlindo Cruz e, em 2015, escolheu uma “mulata” mais clara, uma morena para o cargo de musa do carnaval Globeleza daquele ano.

133 Nagib (2001, p. 23) reitera esse aspecto na construção da personagem, ao afirmar que “Eurídice chega ao Rio de avião, como um anjo caído dos céus”.

Ela foge dele, finge desinteresse, esnoba-o, e isso parece atizar ainda mais a paixão de Orfeu, que é admirado e amado por todas as mulheres do morro.

A



B



Figura 17 - Eurídice e as estrelas

Eurídice é levada pelo garoto Maycoll (Silvio Guindane) ao alto do morro para ver uma espécie de justiça, onde um homem (Pedro) acusado de ter estuprado uma menina (Dayse) deve ser punido pelo traficante Lucinho e seu bando. A jovem recém-chegada é a única que intervém, reage diante da situação e enfrenta Lucinho (no quadro, ela se posiciona à frente dos moradores da favela), mas enquanto ela e o traficante discutem o destino de Pedro, a menina Dayse toma a arma de um dos bandidos e mata o acusado.

Na sequência seguinte, com um som percussivo como trilha, é mostrada a sala da casa de Orfeu e a mãe dele tranquilamente tomando café (e outras senhoras completamente imóveis). É nesse ambiente que entra Eurídice, desesperada e aos prantos; ela parece dirigir-se à Dona Conceição, mas Orfeu chega em seguida e ela relata o ocorrido (Figura 18).

Eurídice: Foi horrível, Orfeu! Foi horrível!

Orfeu: Eu acabei de saber!

Eurídice: E aquele povo todo tava lá e ninguém fez nada! Ficou todo mundo parado

e ninguém fez nada! Isso vai ser sempre assim, isso não vai mudar nunca! Nunca vai mudar! Isso vai ser sempre assim, não muda nunca!

Conceição [com postura contida]: Você acaba se acostumando!

Eurídice [se aproxima e encara Dona Conceição, que continua tomando o café e as outras senhoras ali presentes permanecem imóveis. Atônita, Eurídice fala para o músico]: Meu pai morreu na guerra do garimpo com um tiro na boca!



Figura 18 - Paixão e conflito

A indignação de Eurídice opõe-se à resignação de Dona Conceição e reitera a postura da jovem, que, marcada pelo assassinato do próprio pai, é capaz de enfrentar Lucinho, de se afetar diante da barbárie. Tais características acentuam ainda mais essa personagem, que ao contrário das demais rebela-se contra a violência, já tão banalizada naquele contexto social, tão internalizada no cotidiano. Para impressionar a amada, Orfeu desafia Lucinho para que ele e todo o seu bando saiam do morro, assim pode-se considerar que essa sequência é o estopim para o desenrolar da tragédia.

Nas sequências seguintes, enquanto Orfeu reina no desfile de carnaval, Eurídice é assassinada por Lucinho e tem seu corpo jogado do alto do morro. Quando volta para casa, o músico vai procurá-la na casa de Carmem, iniciando assim uma atordoada busca. Ele vai até a polícia, aos traficantes e, ao descobrir que Lucinho matou sua amada, vingando-se matando o amigo de infância. Numa espécie de lixão da favela (uma versão contemporânea do inferno de Hades), Orfeu encontra o corpo de sua amada e, carregando-a nos braços, volta ao morro.

Durante toda a narrativa, essa personagem apresenta um figurino mais recatado (sem decote, algumas vezes de cores claras e detalhes em flor) e até mesmo sua fantasia de carnaval é diferenciada, a de uma deusa grega, enquanto Mira e Carmem, na posição de passistas, usam trajés mínimos com cores e adereços vibrantes, o que confirma a recém-chegada como a escolhida de Orfeu. Além disso, ela transita pelos vários espaços da favela, das escadas ao alto do morro, da casa da tia ao templo evangélico, da casa de Orfeu (o quarto, a varanda e a sala) ao barracão da escola de samba. Também são mostrados diálogos entre a jovem e os pais de Orfeu, Conceição e Inácio, que reconhecem com preocupação ou encantamento o amor entre o músico e a doce¹³⁴ Eurídice.

Esse amor sublime, que transcende os prazeres do corpo e eleva, purifica o espírito, é efetivamente representado na construção da sequência em que Eurídice se rende à paixão por Orfeu. Ele grita “Eu te amo” e surge como som diegético,¹³⁵ um trecho do “Monólogo de Orfeu”¹³⁶ do poema de Vinícius como música ambiente que uma moradora ouve pelo rádio;

134 O trocadilho “Euridoce” inscrito nas paredes de um dos barracos reitera a doçura dessa personagem.

135 De acordo com Barbosa (2000), som diegético designa as sonoridades objetivas, ou seja, todo o universo sonoro que é perceptível pelos personagens em cena; já o som não diegético ou extradiegético refere-se às sonoridades subjetivas, ou seja, todo som imposto na cena que não é percebido pelos personagens, mas que tem um papel muito importante na interpretação da cena.

136 “Mulher mais adorada!/ Agora que não estás, deixa que rompa/ O meu peito em soluços! Te enrustiste/ Em

em seguida, como som extradiegético, é utilizada em instrumental a música “Eu sou você” (Caetano Veloso) como trilha sonora da cena em que Orfeu e Eurídice, em câmera lenta, beijam-se longamente. Filmada em tomada aérea (Figura 19), como se os céus os admirassem, eles saem correndo entre os barracos, abraçam-se, beijam-se várias vezes, até que ele a pega nos braços e, novamente se beijando, entram na casa de Carmem. A cena remete ao romantismo explorado nas telenovelas, alusão literalmente assumida na fala de Eurídice, que afirma ter aprendido a beijar “vendo na televisão”.



Figura 19 - O amor sublime de Eurídice e Orfeu

minha vida, e cada hora que passa/ É mais por que te amar, a hora derrama/ O seu óleo de amor em mim, amada.../ E sabes de uma coisa? cada vez/ Que o sofrimento vem, essa saudade/ De estar perto, se longe, ou estar mais perto/ Se perto – que é que eu sei! o peito extravasado/ O mel correndo; essa incapacidade/ de me sentir mais eu, Orfeu/ Tudo isso que é bem capaz/ de confundir o espírito de um homem/ Nada disso tem importância/ Quando tu chegas com essa charla antiga,/ esse contentamento, esse corpo [...] (MORAES, 2013, p. 34-35).

Em ângulo *plongée* e com a câmera girando são mostrados beijos, afagos e carinhos entre os dois, seguidos de um corte para a imagem panorâmica do Corcovado ao amanhecer (Figura 19). A relação sexual entre Eurídice e Orfeu não é representada. Ao passo que a nudez e o “fogo” da personagem Mira são enfatizados no início do filme, Eurídice (que era virgem) não tem seu corpo mostrado, e assim a narrativa explora o binarismo pecado *versus* virtude.

Para Nagib (2006), essa versão de Diegues acentua o puritanismo do amor sublime, pois, ao colocar a cena erótica com Mira como excesso que Orfeu precisa superar para se tornar herói, conquistar a virgem Eurídice e alcançar a pureza de espírito, o diretor repete uma postura conservadora e típica do melodrama. Essas construções binárias são recorrentes no cinema hollywoodiano clássico, ressalta Kamita (2006, p. 2):

Esse tipo de narrativa abusa do chavão mãe virtuosa *versus vamp* sedutora. A divisão entre mulheres virtuosas e não-virtuosas além de se coadunar com o discurso oficial patriarcal, reforça a hierarquia que essas imagens representam, ou seja, a valorização das mulheres virtuosas e a morte, solidão ou algum outro destino funesto às transgressoras. A valorização dentro do discurso cinematográfico estabelece, portanto, uma hierarquia de valores aos papéis outorgados. Esse sistema axiológico do qual Eva/Maria constitui-se exemplo, não é prerrogativa do cinema, mas tem aparecido em outras manifestações culturais ao longo do tempo [...].

Nessas dicotomias capazes de evidenciar as desigualdades entre os gêneros, é necessário enxergar nas entrelinhas as assimetrias raciais entre a negra Mira (fogosa, fácil, hipersexualizada) e a mestiça de pele clara Eurídice (virgem, tímida, recatada), exploradas nos vários recursos cinematográficos, principalmente no que se refere à sexualidade. Embora não se trate aqui de uma hierarquia polarizada, a proximidade de Eurídice com o ideal estético branco confere-lhe vantagens, assim como às mulheres brancas e claras que no mercado afetivo têm mais chances de casamento ou relacionamentos legítimos e, nos meios de comunicação e no cinema, mais chances de visibilidade e sucesso, como é o caso da atriz Sonia Braga.

A atriz, de acordo com Alberto da Silva (2014), foi retratada pela mídia brasileira e internacional no fim dos anos 1970 (durante o período da ditadura militar) como a representação da “verdadeira mulher brasileira”, expressão máxima da “beleza latina”, “beleza tropical e mestiça”. Essa construção fundamenta-se, segundo o autor, na ênfase do valor positivo da mestiçagem, tanto na atuação de Sonia Braga como protagonista de duas adaptações dos romances de Jorge Amado – a novela *Gabriela* (1975) e o filme *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto – quanto na sua *performance* pessoal, que define

sua beleza e sedução como resultado da mistura entre índios, portugueses e africanos, ou seja, ela negocia esse cruzamento de gênero e raça como um sinal de brasilidade. Dennison (2006) também destaca esse aspecto em seus estudos sobre Braga e a questão racial no cinema brasileiro. De acordo com a pesquisadora,

[...] a definição racial mais frequentemente utilizada para Sonia Braga não é *mulata* mas *morena*. No entanto, com o seu cabelo preto armado, quadris largos e pele escura ela se destaca, mesmo entre a nova geração de estrelas, como fisicamente uma das mais africanizadas das atrizes brancas brasileiras bem-sucedidas. (DENNISON, 2006, p. 137, grifo da autora, tradução nossa).¹³⁷

c) Carmen

A manicure Carmem (Maria Ceíça) vê com desconfiança a chegada da sobrinha distante e, quando percebe a paixão de Orfeu por Eurídice, não consegue disfarçar seu ciúme, já que foi ela quem iniciou sexualmente o músico e por ele ainda nutre um amor ressentido. Assim como Mira, Carmem é caracterizada como o oposto da ingênua Eurídice. Sem pudor, ela afirma que “tirou o cabaço” de Orfeu, é ardilosa ao atizar o ciúme entre a sobrinha e a atual namorada do músico; é uma mulher experiente, não esconde a ajuda e os presentes recebidos do traficante Lucinho. Com suas contradições, essa personagem parece demonstrar que, diferentemente do que pensa Orfeu, a vida na favela é muito mais complexa do que a dicotomia entre bem e mal.

As sequências selecionadas para análise dessa personagem centram-se no âmbito da sexualidade, por meio da qual é possível observar as relações entre ela, sua sobrinha Eurídice e o protagonista, a partir dos recortes de gênero e raça. Eurídice procura Carmem na favela e, com a ajuda de um garoto, a encontra num bar, onde também está Piaba, que faz gracejos à moça recém-chegada na comunidade (Figura 20), mas é repreendido pela tia da jovem. Diante da chegada de Lucinho e seu grupo, Carmem diz para ele não mexer com a mulher do Orfeu.

Piaba [olhando para Eurídice, pergunta]: Qual o borogodó do Orfeu, hein Carmen? Não, porque você deve tá sabendo melhor do que ninguém, né?
[gesticula com as mãos indicando algo grande, e questiona]: É pau grande, não é não?
[caminha na direção dos traficantes, e pergunta]: Aí Lucinho, quero saber daí quem tá por dentro se o Orfeu tem pau grande?

137 “The racial definition most frequently applied to Braga is not mulata but morena. Nevertheless, with her black wiry hair, wide hips and dark skin she stands out, even among the new generation of stars, as physically one of the most Africanised of Brazil's successful white actresses.”

[os bandidos gesticulam com o dedo, indicando algo pequeno e fino]

Be Happy: Quem sabe disso é o PC ali ó!

PC [permanece em silêncio, parece não gostar da brincadeira]

Be Happy: quando ele era de menor o pai dele alugava ele pro filme pornô ó!
[gesticula com as mãos indicando algo grande, os outros riem]



Figura 20 - Homem negro e o “pau grande”

Pode-se considerar que o fator tempo emerge como um marcador que diferencia Carmem de Eurídice. Pela idade e principalmente pela posição na vida de Orfeu, a primeira faz parte do passado, enquanto a segunda é a atual musa do compositor. Todavia, cabe salientar que o aspecto mais relevante dessa sequência é como, a partir da sexualidade, evidencia-se o pertencimento racial de Orfeu e de PC, dois homens negros aos quais é atribuído o estereótipo do “negão”, construção hipersexualizada que reduz o indivíduo negro somente ao corpo – neste caso, ao “pau grande” imaginado pelas/os outras/os personagens.

De acordo com Nkosi (2014, p. 85), esse “elogio ao (descomunal, excessivo e animalizado) pênis e/ou desempenho sexual do negro muitas vezes esconde justamente a impossibilidade de reconhecer sua humanidade em outras instâncias da vida”, assim como nos

processos de representação, no qual, segundo o autor, a imagem do macaco King Kong é comumente usada para designar a dimensão animalizada da corporeidade negra.

Quando não é invisibilizado, o negro é representado como contraponto antitético do humano. A sua aparição, quando autorizada, é reduzida a uma dimensão corpórea, emotiva ou ameaçadora, tal como um King Kong descontrolado: tão grande, tão bruto, tão negro, com mãos rústicas e exacerbados instintos libidinais em sua busca desenfreada pela mocinha (ultrafeminina) de tez claramente virginal e corpo frágil. (NKOSI, 2014, p. 83).

Sobre esse aspecto, observamos ainda que, se na peça de Vinícius é com a música que o Orfeu negro encanta, conforme pode-se observar na fala de sua mãe, “[...] você tem usado de todas as mulheres/ Eu sei que a culpa disso não é só tua/ O feitiço entra nelas com tua música” (MORAES, 2013, p. 26), no filme de Diegues, embora a questão racial seja não dita, nessa sequência é o corpo negro (o “borogodó” ou o possível “pau grande”) do protagonista que é destacado. Segundo Inocêncio (2001, p. 224), “[...] o epíteto ‘negão’ se move entre essa virilidade supracitada e a força bruta que o físico possa deixar transparecer”, o que indica correlações com o passado colonial e escravocrata na representação do homem negro.

A segunda sequência analisada é quando a personagem Carmem aparece no desfile (Figura 21). Ao observar Orfeu, que reina absoluto comandando a escola de samba e sendo assediado pela imprensa, ela parece satirizar tal situação. Exibindo-se e chamando a atenção dos repórteres (“Quer uma entrevista, meu bem?”), tal personagem coloca-se como narradora da história de Orfeu, porém, não é ouvida pela repórter; mesmo assim ela continua sua narrativa e, olhando para o músico dançar, afirma:

Orfeu ainda era uma criança, uma criança tão bonita que até parecia um anjo caído do céu [volta-se para a repórter]. Quer dizer não deve ter anjo crioulo, né? [a repórter novamente indica que não a escuta] nem anjo é burro de cair logo em cima de uma favela. Mas era como se fosse um! Ensinei tudo a ele, quer dizer, quase tudo! Pensei que ele fosse me amar pra sempre como nas novelas de televisão!

Centralizada no enquadramento, Carmem olhando ora para Orfeu ora para a equipe de repórteres e como se falasse para quem assiste, ressalta a beleza do músico ainda criança, semelhante à de um anjo. Duvida, porém, da existência desse “anjo crioulo, caído na favela”, talvez uma possível ironia à representação do negro. Ela também confia sua decepção amorosa, oposta ao amor infinito veiculado pelas novelas, o que nos remete à atuação desse veículo de comunicação como uma “tecnologia de gênero”, nos termos de Lauretis (1994).



Figura 21- O desabafo de Carmem

Ao analisar a construção de feminino e masculino na cultura de massas, Maria Celeste Mira (2003) ressalta os diálogos e apropriações que a telenovela faz de outros produtos como o romance, a radionovela e a fotonovela, especialmente como gênero predominantemente feminino. Acerca desse “longo caso de amor” entre as mulheres e as narrativas romântico-melodramáticas, a autora afirma:

O romance e a novela são constitutivos da história da mulher ocidental moderna. Mais amplamente, os gêneros narrativos não são impostos pela mídia, mas fazem parte da construção social das diferenças entre homens e mulheres na modernidade. Numa linguagem mais atual, pode-se afirmar que a expectativa da felicidade amorosa romântica torna-se parte da construção da identidade feminina [...] as narrativas do cinema, da televisão, da literatura de massa se entrelaçam com as narrativas da vida real, inclusive com aquela que alguém elabora sobre si ao construir a sua própria identidade. (MIRA, 2003, p. 27-28).

Ainda sobre as mulheres de Orfeu (Mira, Carmem e Eurídice), enfatizamos a atuação destas nas últimas sequências do filme, que retratam o fim trágico do músico (Figura 22). Ele traz Eurídice nos braços e, enlouquecido, acha que ela ainda está viva e implora ajuda às duas ex-namoradas. Em um grande plano geral é evidenciada a nova posição agora ocupada pelas personagens: Orfeu está em baixo e Carmem e Mira estão no alto. Além disso, observa-se que elas, embora bêbadas, detêm as rédeas da ação, pela palavra e pela *performance* corporal.

É Carmem quem, aos gritos, diz “mas ela tá morta, otário!”, alertando o ingênuo músico. Estrategicamente, Orfeu relembra o amor que ela e Mira sentiam por ele, mas, enfática, a manicure responde: “Ninguém é capaz de amar Orfeu da Conceição, meu bem! Mais do que ele sempre amou a si mesmo!”. Olhando para Eurídice morta, Orfeu chama seu nome e as outras mulheres¹³⁸ que o cercam respondem, tentam agarrá-lo.

Ao repetir incessantemente o nome de Eurídice, Orfeu atíça o ciúme de Mira, que recebe de Carmem uma barra de ferro e em seguida mata-o. A montagem paralela alia essas cenas com as do sargento Pacheco subindo o morro à procura do compositor (assassino de seu afilhado Lucinho), e parece elucidar a absoluta falta de solução que caracteriza o destino trágico de Orfeu.

Diante da iminente chegada da polícia, Carmem e as outras mulheres saem correndo, porém Mira continua imóvel, é a única personagem feminina negra que permanece naquele ambiente, e juntamente com Seu Inácio (pai de Orfeu), Mano e o garoto Maykoll, mesmo diante da tragédia, são capazes de transformar a dor em ritmo. Cada um, com sua corporeidade específica (a batida dos pés e das mãos em punho, os gritos ritmados e o som do apito) (Figura 23), “[...] inventam uma nova canção, que mostra a verdadeira origem da música na favela” (NAGIB, 2001, p. 24).

Tal sequência fílmica, em particular a *performance* de Mira, pode ser considerada sob a perspectiva da teoria feminista do cinema de base psicanalítica, como uma possível alusão ao “falo” como posição de poder que confere privilégios ao masculino na ordem simbólica, conforme aponta Mulvey (1983). Isso também implica a incompletude do feminino, restrito à castração, já que, para se tornar “produtora de significado”, Mira precisa assumir o faló e matar Orfeu, ou seja, permanece presa a uma estrutura binária.

138 Na maioria, mulheres negras, bêbadas, com fantasias extravagantes que expõem seus corpos.



Figura 22 - A morte de Orfeu



Figura 23 - O protagonismo de Mira

Sob outra perspectiva, pode-se considerar que as personagens Carmem e Mira (e também as mulheres que tentam agarrar Orfeu), pela postura agressiva e independente, o figurino extravagante, a relação com a bebida e o cigarro e, principalmente, por uma sexualidade não engendrada, apresentam indícios de uma representação feminina bastante conhecida no imaginário brasileiro, a pombagira, entidade da Umbanda¹³⁹ que, por sua postura e plástica, emerge como uma inversão simbólica dos padrões de feminilidade vigente. Ao analisarem novas imagens e apropriações da pombagira na cultura *pop* contemporânea, Dravet e Oliveira (2015, p. 51) ressaltam esse arquétipo como

139 O termo “entidade” designa, segundo Prandi (1996), uma infinidade de espíritos de mortos e seres sobrenaturais (como exus, caboclos, boadeiros, pretos-velhos, guias de luz etc.) cultuados na Umbanda.

[...] símbolo de uma força feminina livre, selvagem, sensual e sexual anterior à dominação masculina da cultura falocêntrica e baseado em um tipo de racionalidade do sensível: a do “regime noturno” (DURAND, 2012), a racionalidade nascida de um feminino presente no corpo da mulher, cujo vazio vaginal não constitui uma falta, mas sua própria força. A força daquela que contém, recebe, compreende; força continente, plena de um vazio que, longe de ser passivo, constitui uma potencialidade criadora.

Entretanto, na contramão dessa vertente que tal arquétipo oferece como completude e liberdade feminina, o filme de Diegues parece optar pelo preestabelecido e convencional final feliz. O som da TV em *off* anuncia que a Escola Unidos da Carioca foi novamente vencedora do carnaval e a câmera sai da tragédia, passa pela pintura do garoto Maycoll e chega à televisão, onde são mostradas imagens do desfile. Orfeu e Eurídice invadem o quadro dançando felizes; o ritmo percussivo da bateria dá lugar à melodia suave do samba “E se todos fossem iguais a você”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, trilha sonora para o beijo apaixonado do casal e para a pose de felicidade que, iluminada, encerra o filme (Figura 24).



Figura 24 - Amor e felicidade

Esse final feliz de *Orfeu* consolida o imaginário romântico da ficção televisiva (já mencionado nas falas de Eurídice e Carmem) e, principalmente, reforça o desejo da branquitude como projeto de uma identidade nacional (SOVIK, 2004). Isso se dá por meio da idealização da mulher branca/clara e da (in)visibilidade da mulher negra nas representações de afeto e de amor.

A noção de que apenas as mulheres brancas podem ser esposas adequadas indica as formas pelas quais a compreensão do senso comum de raça e cor tem influenciado construções dominantes de gênero no Brasil. Devido principalmente à sua relação privilegiada com o patriarcado e a hegemonia racial, as mulheres brancas tornaram-

se o ponto de referência para construções idealizadas de feminilidade e identidade de gênero feminina. A idealização da mulher branca como o padrão de feminilidade e beleza feminina é muito óbvia na mídia brasileira, incluindo filmes, programas de televisão e revistas. (CALDWELL, 2007, p. 50-51, tradução nossa).¹⁴⁰

d) Be Happy, Dona Conceição e a mãe de Maycoll

A narrativa de *Orfeu* oferece ainda outras representações de mulheres negras, como a personagem Be Happy, interpretada pela atriz Mary Sheila, a única mulher que integra o bando do traficante Lucinho. Pela veia cômica, ela parece internalizar a violência como algo indissociável de sua realidade, como um espetáculo no qual ela parece se divertir (Figura 25-A), como na sequência do justicamento, a qual ela se refere como um *show*. Irreverente, essa personagem zomba, “tira onda” da ingenuidade e do romantismo de Orfeu, como na sequência em que o músico, desesperado, vai até Lucinho à procura de Eurídice; diante do sofrimento do amigo, o traficante acaba confessando ter matado a jovem.

Nesse ambiente, Be Happy escreve o próprio nome na carreirinha de pó e diante de Orfeu brinca, dizendo que tem pressa porque “viver faz mal à saúde” (Figura 25-B). Na cena seguinte, enquanto o músico chora a morte da amada, a personagem, jogando papel picado no rosto dele, ironicamente cantarola um trecho do samba “Jardineira”, de Orlando Silva (“Vem jardineira/ Vem meu amor/ Não fique triste/ Que este mundo é todo teu/ Tu és muito mais bonita/ Que a camélia que morreu”).

Pode-se considerar a personagem Be Happy como uma representação diferenciada das mulheres de Orfeu em razão de sua postura, já que não lhe devota admiração ou amor, e principalmente por sua caracterização, pois além de não se enquadrar no estereótipo da “mulata” nem no da “indiazinha”, a personagem apresenta um figurino infantilizado (estampas de bichinhos e desenhos animados, além do uso de um bicho de pelúcia), o que pode indicar reminiscências de uma visão do negro cômico, infantil e irracional, comum no cinema brasileiro (CARVALHO, 2005b). Essas características assemelham tal personagem a

140 “The notion that only white women can be suitable marriage partners indicates the ways in which common sense understanding of race and color have influenced dominant constructions of gender in Brazil. Largely to their privileged relationship to patriarchy and racial hegemony, white women have become the reference point for idealized constructions of womanhood and female gender identity. The idealization of white woman as the standard of femininity and female beauty is glaringly obvious in the Brazilian media, including films, television shows, and magazines”.

tantas outras interpretadas por essa atriz em novelas da Rede Globo, comumente em núcleos cômicos.¹⁴¹

A



B



Figura 25 - A personagem Be Happy

Vivida pela atriz Zezé Motta, Dona Conceição, a mãe de Orfeu, tem um papel significativo na história do protagonista. Se na peça *Orfeu da Conceição* tal título designa a ideia de pertencimento do músico à favela (situada no morro da Conceição) e sua mãe é Clio, uma das nove musas filhas de Júpiter, que protegiam as artes, as ciências e as letras (SCHURÉ, 2003), no filme de Diegues, Orfeu é literalmente de Conceição, é seu filho, a quem ela devota seu amor materno e uma admiração absoluta.

É também Dona Conceição quem propicia o primeiro encontro entre Eurídice e Orfeu (levando a jovem até o quarto dele), apresentando seu filho e a vista panorâmica do morro, onde ele busca inspiração, como se mostrasse à recém-chegada que aquele é o lugar de Orfeu. No entanto, diferentemente da definição que a matriarca dá ao amor como “uma chuva de verão”, a paixão entre os dois jovens é algo devastador, que quebra a ordem vigente.

141 Como na novela *A lua me disse* (Miguel Falabella, 2005), no papel da vilã cômica Whitney, e na minissérie *A casa das sete mulheres* (Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão, 2003), como a escrava Beata.

Após o desfile, ao voltarem para casa, Orfeu puxa do pescoço o apito com que comandava a bateria da escola de samba e entrega-o à mãe (Figura 26). Ela questiona, “Pra que se amarrar, meu filho? Orfeu da Conceição não foi feito pra ser de uma pessoa só!” e entristecida afirma: “Mãe foi feita mesmo para servir e depois botar no lixo”. Ele discorda e tenta consolá-la, mas permanece em seu propósito de ir embora com Eurídice, aquela capaz de fazê-lo deixar o samba, o morro e a própria mãe.



Figura 26 - Orfeu despede-se da mãe

Dona Conceição é uma liderança naquela comunidade, é quem recebe Eurídice quando esta chega ao morro, quem coordena a produção das fantasias de carnaval, quem canta com os bambas do samba, como Nelson Sargento (Figura 27), conforme já mencionado. É também essa matriarca que mantém (mesmo às escondidas do marido evangélico) o jogo de búzios e a fé na religiosidade de matriz africana, evidenciada quando Orfeu desaparece à procura de Eurídice e Conceição, desesperada, contraria o conselho de Inácio de rezar a Deus, suplicando a São Jorge e a Ogum a proteção de seu filho. Em suas aparições finais, a personagem explicita essa espiritualidade ancestral (aparece com suas guias e o jogo de búzios), porém completamente transtornada: brada seu ódio à jovem Eurídice e renega o Deus cristão, que, segundo ela, invejoso de Orfeu, levou-o à desgraça.



Figura 27 - Dona Conceição

Outra mãe retratada no filme é a mãe de Maycoll (Léa Garcia), que surge em cena com uma criança nos braços pedindo ajuda à Joseildo, nome verdadeiro do garoto, mas que ele nega veementemente ao repetir várias vezes que quer ser chamado de Maycoll, em homenagem ao cantor Michel Jackson (Figura 28). Essa mãe, com expressão sofrida, cumprimenta Dona Conceição e pede que o filho cuide da irmã (Marileide) porque não pode levá-la para o trabalho. O choro da menina e os gritos de Maycoll/Joseildo, irritado com a situação, marcam essa pequena participação de Léa Garcia, cuja personagem não tem seu nome identificado.

Analisando as duas personagens, vale pontuar que a mãe de Orfeu tem posição de destaque, por sua altivez e humanidade (ela tem história, relações de pertencimento e contradições) e pelo sucesso e fama do filho. Além disso, insere-se numa estrutura familiar negra completa (ela, Seu Inácio e Orfeu), aspecto pouco comum nas representações da mídia e do cinema brasileiros, ao passo que a mãe de Maycoll anonimamente representa a condição de solidão e abandono da mulher negra como chefe de família.



Figura 28 - A mãe de Maycoll

Essas duas representações oferecem diferentes visões da maternidade para a mulher negra, sobre a qual operam o racismo, o sexismo e a pobreza, porém, construídas de forma binária, mostram-se incapazes de problematizar tais questões, que incidem, por exemplo, na construção do talentoso Maycoll/Joseildo, que parou de estudar na quinta série e divide-se entre a admiração pelo mito (o grande sambista Orfeu) e a urgência da realidade (o desejo de comprar um tênis “irado”). Deste modo, essa sequência confirma a intersecção das assimetrias de gênero e raça que determinam a (in)visibilidade das mulheres negras no cinema brasileiro. Se ao protagonista Orfeu (homem negro, sambista bem-sucedido) é dada a possibilidade de abstrair seu pertencimento racial, o mesmo não ocorre com a mãe de Maycoll (mulher negra pobre e mãe solteira) nem com sua intérprete.

Formada no Teatro Experimental do Negro nos anos 1950, a atriz Léa Garcia é considerada uma das pioneiras do cinema brasileiro e tem uma relação de proximidade com o texto de Vinícius: ela viveu a personagem Mira na peça teatral *Orfeu da Conceição* e, na

adaptação de Camus, sua estreia no cinema, foi Serafina, a tia de Eurídice (Figura 29), interpretação que lhe rendeu indicação à Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1957. No filme de Diegues, porém, a atriz foi inserida apenas nesse pequeno e estereotipado papel, o que confirma as inter-relações entre o imaginário cultural brasileiro e os regimes de visibilidade oferecidos às mulheres negras.



Figura 29 - Serafina (Léa Garcia) e Eurídice (Marpessa Dawn) no filme *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959)
(Fonte: <<http://www.cinema.de/bilder/orfeu-negro>>; <<http://www.bcc.org.br/fotos>>)

Em entrevista ao *site* Mulheres do Cinema Brasileiro, Léa Garcia apresenta seu ponto de vista sobre sua participação no *Orfeu* de Diegues, diretor que, segundo a atriz, tinha a intenção de homenageá-la.

[...] Eu não queria fazer o “Orfeu”, esse segundo Orfeu, eu até falei para o Milton [Gonçalves] que ia devolver e o Jorge Coutinho disse para eu não fazer isso. O Cacá disse “Léa, eu quero te homenagear, você que é a única que fez *Orfeu*” [o primeiro, de 1959]. Mas ele não me homenageou, porque ele me botou como participação especial. Ele não me colocou nos créditos maiores do filme e a tomada que ele fez comigo, ele devia ter feito com qualquer pessoa. Porque eu fiz uma tomada, uma única cena à noite, cumprimentando a Zezé (Motta) na porta, com uma criança que gritava, que não podia ver a câmera na frente dela, a criança me socava, me unhava, coitada da menina, ela tinha pavor da câmera. [na cena] Tenho reações com o filho porque ele muda de nome [...] inventa um nome que não era dele e aquela loucura de ter que trabalhar e tem que deixar a criança. Ele [o diretor] fez tudo em plano geral. Eu não sei porque. Então ele me usou à toa [...].

[a atriz comenta a caracterização de sua personagem]
[...] me enfeieram toda, passaram coisa no meu rosto para eu ficar mais velha, uma roupa horrorosa que não tinha sentido. Aliás, em relação às roupas daquele filme... Então eu fiquei surpresa, porque se eu posso ser mãe do menino de 12 anos e de uma menina pequenininha, eu não tenho necessidade de estar vestida feito uma carcamana. As mulheres negras do morro usam bermuda, *top*, são gordas, uma bunda enorme, a barriga lá na frente. Essa é a realidade no morro, atualmente. Você não usa cinza nem preto e nem fica toda suja, não tem necessidade de fazer isso com você, com a pessoa. Eu podia estar normal [...].¹⁴²

Ainda sobre a cinematografia de Diegues, vale mencionar que, em uma produção subsequente, *O maior amor do mundo* (2006), a favela permanece como uma espécie de cenário/personagem. O longa retrata o protagonista Antônio (José Wilker), famoso astrofísico brasileiro que faz carreira no exterior e volta ao país para receber uma condecoração. Diante da iminência da morte em razão da descoberta de um câncer, ele aproveita para rever o pai adotivo e acaba descobrindo suas origens pobres.¹⁴³ Nessa investigação, Antônio desloca-se entre a Zona Sul e a Baixada Fluminense, reavalia sua vida, seus valores e descobre as “belezas do povo”, submersas na sujeira, na miséria e na estilização da violência, aspectos acentuados na imagem da favela e da clivagem social nela inscrita, uma continuidade na obra de Diegues.

[...] o que fica é o mesmo olhar de Cacá sobre a realidade brasileira, que parece apenas “mudar” (ou se adaptar aos novos tempos) para permanecer o mesmo: a classe média intelectualizada e distante que tenta uma aproximação com o “povo”; “povo” este que surge como receptáculo de uma beleza pura, original (só com mulheres do povo pode-se viver o verdadeiro amor), ainda que degradada pelos maus-tratos do descaso para com eles; e, finalmente, a possibilidade/necessidade *darcyniana* da continuidade/permanência através da mestiçagem. (VALENTE, 2006, s/p, grifo do autor).

Dessa visão de “povo” que o filme explora, emergem as personagens Mãe Santinha e Luciana como duas representações de mulheres negras. Vivida pela atriz Léa Garcia, Mãe Santinha (Figura 30) era amiga de Flora (a mãe de Antônio), esta, ao morrer no parto, dá-lhe o menino como afilhado, a quem ela ajuda na descoberta de seu passado. Trata-se de uma cartomante, chefe de família, com quem inicialmente o protagonista se indigna ao perceber

142 Disponível em:http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/72/Lea-Garcia#>. Acesso em: 26 dez. 2015.

143 Antônio é fruto de um relacionamento extraconjugal de seu pai adotivo (que ele descobre ser seu pai biológico) com a jovem Flora (Anna Sophia Folch), filha da empregada, com quem o patriarca afirma que encontrou o amor verdadeiro.

sua esperteza na leitura das cartas, mas depois se afeiçoa a essa “preta velha da Baixada Fluminense” (como a própria personagem se define), conhecida na juventude como Zezé (Cintia Rosa), da qual Salvador (um velho cego interpretado por Hugo Carvana) tem a seguinte lembrança: “Comi muito esta Zezé [...] só depois eu soube que ela era preta”.



Figura 30 - A personagem Zezé/Mãe Santinha (Cintia Rosa/Léa Garcia) no filme *O maior amor do mundo*

Luciana, interpretada por Taís Araújo (Figura 31), com quem o protagonista descobre o sexo (mesmo sessentão, Antônio ainda era virgem), reitera uma história bem conhecida: é pelo corpo da mulher negra (destacado nos enquadramentos) que o intelectual branco, estudioso das estrelas, encontra os prazeres terrenos. Essa contradição é indicada na trilha sonora de tal sequência, a canção “Estrela”,¹⁴⁴ cantada por Gilberto Gil, e na fala de Antônio, que depois do sexo e ao lado de Luciana dormindo na cama, olha para uma imagem de Jesus e faz o seguinte pedido: “se tu tá mesmo com tanta pressa, leva minha alma pra onde tu quiser, mas deixa meu corpo comigo que eu ainda preciso muito dele!”. O protagonista

144 “Há de surgir/ Uma estrela no céu/ Cada vez que você sorrir/ Há de apagar/ Uma estrela no céu/ Cada vez que você chorar/ O contrário também/ Bem que pode acontecer/ De uma estrela brilhar/ Quando a lágrima cair/ Ou então/ De uma estrela cadente se jogar/ Só pra ver/ A flor do seu sorriso se abrir/ Hum!/ Deus fará/ Absurdos/ Contanto que a vida/ Seja assim/ Sim/ Um altar/ Onde a gente celebre/ Tudo o que Ele consentir”.

contraria assim a afirmação que faz no início do filme a Mãe Santinha: “eu não acredito em Deus”.

Para Soares (2008, p. 13), tal sequência “é um encontro fortuito, descompromissado emocionalmente. Não há vulgaridade, mas também não há a menor intenção e/ou possibilidade da construção de uma relação afetiva entre os dois”. A narrativa parece enfatizar que esse é o “único papel” de Luciana, “ela ‘cumpre sua função’, e pronto, o filme se livra dela”, como observa o crítico Eduardo Valente (2006, s/p).



Figura 31 - A personagem Luciana (Taís Araújo) no filme *O maior amor do mundo*

Depois da longa cena de sexo, essa personagem aparece apenas em mais uma tomada noturna, como ilustração da fala de Mãe Santinha, que nas cenas finais relata a Antônio a gravidez da jovem. De modo semelhante a *Orfeu* (com a imagem do casal inter-racial), em *O maior amor do mundo* emerge a crença de Diegues na mestiçagem (aspecto já mencionado pela crítica), e assim reforça-se na cinematografia brasileira a potencialidade desse imaginário mestiço como representação ainda predominante da identidade nacional, que possui uma “dimensão escondida de gênero e raça” (CARNEIRO, 2002). Nessa dimensão, a desigualdade de gênero é erotizada e as relações inter-raciais são romantizadas, configurando a lubricidade e a subserviência como características supostamente naturais das mulheres negras.

3.3 *Bendito fruto* (Sérgio Goldenberg, 2004)

O acaso como catalisador de mudanças no cotidiano e nas relações íntimas e sociais é a principal aposta do cineasta Sérgio Goldenberg no filme *Bendito fruto* (2004), sua estreia no cinema de ficção.¹⁴⁵ O diretor tem no currículo, porém, grande experiência com a prática documentária, iniciada nos anos 1980 ao atuar como assistente de direção do documentarista Eduardo Coutinho¹⁴⁶ nos filmes *O filme da memória* (1985) e *Santa Marta: duas semanas no morro* (1994) e posteriormente ao dirigir os documentários *As meninas do Rio* (1991), *Profissão: Doméstica* (1993), *Funk Rio* (1996) e *Chocolate* (1997).

Nas cenas iniciais de *Bendito fruto* são mostradas imagens do bairro de Botafogo com pessoas circulando pelas avenidas movimentadas, dos ônibus com seus itinerários, das placas com nomes das ruas que nos situam nesse tradicional bairro carioca e do uso do jornal impresso; um *close* na manchete informa a explosão de um bueiro, que fez a tampa voar longe e atingir um táxi. Esse acontecimento inusitado é capaz de promover o reencontro entre dois antigos colegas de escola, a viúva Virgínia (Vera Holtz) e o cabeleireiro Edgar (Otávio Augusto), e, principalmente, causar uma reviravolta no relacionamento inter-racial que ele tem (embora não assuma) com a empregada Maria (Zeze Barbosa), personagem que, como as funcionárias do salão de Edgar, a manicure Choquita (Camila Pitanga) e a cabeleireira Telma (Lúcia Alves), não perde um capítulo da novela *Primeiro amor*. Tal produção é estrelada pelo galã Marcelo Monte (Du Moscovis), por quem elas e todas as clientes do salão suspiram, mas apesar do assédio feminino, ele namora o filho de Maria, o DJ Anderson (Evandro Soares), que vive e trabalha na Espanha, e sua volta ao Brasil também vai agitar a trama.

Com roteiro do próprio diretor, em parceria com Rosane Lima, esse longa de ficção apropria-se de elementos da telenovela e do imaginário romântico que ela historicamente representa. Além disso, o filme, por meio do riso, do humor, brinca com

145 O diretor também atua desde 1995 como roteirista da TV Globo. Alguns de seus trabalhos mais recentes são as minisséries *O canto da sereia* (2013) e *Amores roubados* (2014), além do seriado *O caçador* (2014) e o *remake* da novela *O rebu* (2014), em parceria com George Moura. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista-roteirista/sergio-goldenberg>>.

146 Falecido em 2014, aos 80 anos, o cineasta Eduardo Coutinho é considerado um dos mais importantes documentaristas brasileiros, especialmente por sua capacidade de, nas entrevistas, ativar em pessoas comuns, anônimas, a habilidade narrativa. De sua filmografia, vale ressaltar ainda *Cabra marcado para morrer* (1964), *Santo forte* (1999) e *Jogo de cena* (2007).

as *performances* dos indivíduos comuns na vida “real”, jogando assim com as aparências que estruturam o multifacetado espectro de relações e práticas cotidianas, tão próximas e afetuosas, com limites e hierarquias sociais e raciais tão bem demarcadas. Tais relações perpassam o público e o privado, conforme o filme oferece como elemento de discussão já no início, a partir de três situações cotidianas.

Na primeira, uma cliente pede para Edgar cortar o cabelo dela igual ao da moça da capa de revista (*close* nesse objeto de cena: uma mulher branca de cabelos lisos e loiros); ele carinhosamente debocha, dizendo que é preciso ela nascer de novo, e a cliente ironiza ameaçando procurar outro salão. Com carinho, o cabeleireiro contorna a situação, encerrando a conversa e dando-lhe um beijo no rosto (Figura 32-A).

Na segunda situação, quando Maria vai enviar dinheiro para o filho que vive no exterior (*close* na ação dela, de preencher o formulário), o funcionário, muito concentrado, confere minuciosamente o dinheiro e, quando finaliza, diz: “Da próxima vez, pede pra sua patroa preencher com letra de forma, que facilita aqui pra gente”. Visivelmente irritada, Maria agradece com um sorriso forçado e sai (Figura 32-B).

A



B



C



Figura 32 - Assimetrias de tratamento

A terceira situação constitui a chegada de Maria ao salão de Edgar (Figura 32-C). Ela pergunta por ele, e Telma avisa que ele foi socorrer a mulher que sofreu a “bueirada”. Choquita entra na conversa e inventa que é uma prima dele, “uma louraça,

rica, gostosa, peituda”. Maria retruca: “Te perguntei alguma coisa?”. Com cinismo a outra replica: “não custa dar informação”; a empregada arruma o batom e o cabelo, demonstrando pouco se importar com tais comentários, e sai. Assim que a porta se fecha, uma cliente diz, “já tá mandando na vida do Edgar?”, e Choquita responde: “tem gente que não sabe o seu lugar”.

Orlandi (2013, p. 83) argumenta que “as relações de poder em uma sociedade como a nossa produzem sempre a censura, de tal modo que há sempre silêncio acompanhando as palavras. Daí que, na análise, devemos observar o que não está sendo dito, o que não pode ser dito”. Dessa forma, acerca dessa última afirmação de Choquita, pode-se considerar que gênero, raça e desigualdade social são determinantes dos níveis de aceitação e reconhecimento dessas duas personagens femininas (Choquita e Maria), que têm em comum o fato de morarem na periferia, mas se diferenciam pela ocupação (uma é manicure e a outra, empregada doméstica) e, sobretudo, pela conotação racial de seu fenótipo, ou seja, representam os extremos da proximidade e da distância com o ideal estético branco. Considerando tais fatores na constituição das assimetrias nas relações sociais e inter-raciais no Brasil, Guimarães (2009, p. 49) afirma que

[...] o sistema de hierarquização social consiste em gradações de prestígio formadas por classe social (ocupação e renda), origem familiar, cor e educação formal – funda-se sobre as dicotomias que, por mais de três séculos, sustentaram a ordem escravocrata: elite/povo e brancos/negros são dicotomias que se reforçam mútua, simbólica e materialmente.

Essas nuances são suscitadas durante todo o filme de Goldenberg, que também oscila constantemente, mostra e esconde; fala, mas não diz tudo; e, mesmo nesse vaivém entre o dito e o não dito, é possível acompanhar e compreender o desenrolar dos fatos. Logo, esse imaginário brasileiro das relações e das posições raciais e sociais, e suas diferentes configurações de sentido, ganha forma principalmente na construção das personagens de *Bendito fruto*, que, segundo Oricchio (2005), “são críveis, de carne e osso. Podemos rir com eles, nunca deles”. Ribeiro (2008, s/p) concorda com tal ponto de vista sobre o filme e ressalta ainda:

[...] o filme de Goldenberg mexe com lugares pré-estabelecidos na sociedade brasileira e tem alguns elementos que nos fazem refletir de forma bastante sutil sobre questões fundamentais da nossa realidade; justo por não ser um filme sobre os problemas relacionados à violência na cidade ou sua questão socioeconômica conectada às desigualdades raciais. As personagens, apesar de terem espaços que a

princípio estariam demarcados, transitam entre diversos ambientes, estabelecendo fronteiras ambíguas, na medida em que não são bons ou maus, certos ou errados, amigos ou inimigos incondicionais. Seus conflitos são humanos; enfim, eles mentem, traem, amam, têm esperanças, decepcionam-se, alegram-se, vivem. São personagens consolidados no imaginário da população, porque é possível para o espectador reconhecê-los como tais.

Consoante essas observações da pesquisadora, pode-se considerar que, se na construção do filme narrativo o espaço já é um fator importante, pois “o lugar da ação da história também é o lugar do enredo, mas, algumas vezes, o enredo nos leva a inferir outros lugares como parte da história” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 161), em *Bendito fruto* a dimensão espacial é ainda mais acentuada, principalmente pelos trânsitos e vínculos que revela, bem como os sentidos que conota.

3.3.1 Um amor de novela e o quarto de empregada

Todas as personagens femininas identificam-se com a novela *Primeiro amor*, como espectadoras (Choquita, Telma, Maria e até mesmo a cadela Tamba assistem) e/ou como tiete (Virgínia, que pede autógrafo e ainda rouba um abraço do galã Marcelo Monte; Telma e a cliente do salão que, pela revista de fofoca, descobrem mais sobre a vida dele). Elas compartilham em suas próprias vidas o sonho de encontrar e viver um amor de novela: a jovem e inconsequente Choquita, que faz tudo para agradar o namorado bandido, mesmo que isso acabe custando sua própria vida; a sensata Telma, amiga e conselheira das outras personagens e das clientes do salão, onde banca a “mulher forte”, mas em casa, solitária, dorme com ursinhos de pelúcia e quer ter um companheiro (no final do filme ela começa a namorar o taxista); a viúva Virgínia, que em virtude do acaso (o táxi onde estava foi atingido pela tampa de um bueiro) reencontra Edgar, seu colega da época da escola, e, ao resgatar essa paquera antiga, já sonha em casar de véu e grinalda, sonho não realizado com o falecido marido.

Esse ideal de amor romântico também é perseguido pela personagem Maria que o projeta na relação íntima vivida com Edgar, com quem convive desde criança, pois os dois (ele, o filho da patroa, Dona Consuelo; ela, filha da empregada, de nome não mencionado) foram criados como se fossem irmãos. Contudo, tiveram um filho (Anderson, não reconhecido por Edgar) e praticamente moram juntos na mesma casa em

que a mãe dela trabalhava e onde agora ela assume o lugar de “dona de casa”, vivendo com o “patrão/quase irmão”.

No interior da cozinha, em um clima descontraído, do diálogo entre Maria e Edgar surgem expressões como “mão boba” e “brincar de médico”, conhecidas por seu duplo sentido, este que também é atribuído à afirmação “Eu adoro bife torradinho”, que se refere à comida em si mas também designa a própria personagem Maria, a quem o cabeleireiro carinhosamente agarra. Também nessa conversa é mencionada outra personagem: a mãe de Edgar, sobre quem Maria em voz alta diz “que Deus a tenha!” e em voz baixa (com Edgar distante) acrescenta, “bem quietinha, no inferno”. Embora falecida, Dona Consuelo tem um papel significativo e constante na narrativa, a partir do ponto de vista e da memória das outras personagens.

Essa importância também é indicada pelo *close* no grande retrato da matriarca centralizado na sala, como alguém que observa a tudo e a todos (Figura 33). Tais aspectos permitem considerar Dona Consuelo como uma ausência significante. De acordo com Carrasco (1999, p. 116), em virtude de sua conotação negativa, a ausência é muitas vezes desconsiderada como elemento de significação. Contudo, ao analisar o silêncio, a feitura, o nu e a morte, tal autora constata que esses elementos configuram-se como “[...] ‘ausências’ que significam, que sugerem e são tão eficazes ou mais que as próprias ‘presenças’”.

A preferência pelo “bife torradinho” indicada na afirmação de Edgar remete à cor dessa personagem feminina negra e também a esse relacionamento inter-racial, no qual o afeto e a intimidade se sobressaem, apesar dos pormenores, que mesmo em voz baixa ecoam. Também de forma carinhosa pode-se considerar a maneira como a personagem Virgínia se refere a Anderson como “um crioulinho simpático”¹⁴⁷ (Figura 34), ao vê-lo numa foto ainda criança. Edgar encontra o porta-retratos no quarto de Maria e diz ser o “filho dela. Mora na Europa” (a entonação enfatiza a segunda frase).

Tendo em vista o domínio do interdito, como sistema de exclusão discursiva que impede o dizer completo, mas permite dizer algo (FOUCAULT, 2004), observa-se como a categoria racial aflora nesse diálogo, mesmo que esmaecida pela amabilidade do

147 Essa postura afetuosa da personagem Virgínia também é mostrada na forma como trata Bibito, o menino negro que pede esmolas perto do salão. A viúva paga-lhe um lanche; os dois afeiçoam-se um ao outro (ele assume o sobrenome dela quando vai pedir autógrafa ao galã Marcelo Monte; ela sente pena dele por ter um padrasto violento).

diminutivo de crioulo e o aspecto comportamental a ele associado, bem como pela conotação socioeconômica que o “lugar” onde o jovem Anderson mora suscita.

Constata-se a maneira disfarçada e afetuosa de tratar a questão, que remete ao argumento de Sovik (2009, p. 35) de que “no Brasil, o afeto é uma metáfora para a unidade nacional, para a maneira de lidar com a diferença interna [...]”, ou seja, trata-se de uma estratégia que ajuda a driblar barreiras entre o ideal (o Brasil hospitaleiro e carinhoso) “e os fatos, visíveis em cada esquina, da desigualdade social e racial”, assim como a desigualdade de gênero intrínseca, já que o “filho de Maria”, o “crioulinho simpático”, é também o filho que Edgar não assumiu.



Figura 33 - Bife torradinho



Figura 34 - “Crioulinho simpático”

A cena romântica da novela *Primeiro amor* que Maria e Edgar assistem (filmada em plano geral) ativa na personagem feminina (sozinha em primeiro plano) a lembrança de outro casal apaixonado na tela da TV, porém, com figurino de época. Em *flashback*, com uma balada romântica internacional (“My first love”) como trilha sonora, a câmera percorre aquele ambiente mostrando Edgar deitado no sofá, a mãe dele (em silhueta) e Maria, ainda menina, sentada no chão, de onde vê a novela e escreve uma declaração de amor para Edgar (Figura 35).



Figura 35 - Amor de novela

A integração entre a narrativa do filme e a das novelas (a atual e a que Maria recorda) expressa-se na trilha sonora e na proximidade com os dilemas e sonhos das personagens. A tensão do diálogo entre as personagens da novela *Primeiro amor* acentua a preocupação de Maria ao saber que o filho retornará ao Brasil. A canção “Na linha do horizonte” (um *hit* da novela *Cuca legal*, exibida pela Rede Globo em 1975) embala a cena romântica em que ela e Edgar dançam agarradinhos e, em seguida, aparecem abraçados na cama. Contudo, o clima de romance é quebrado quando Maria fala do filho Anderson; Edgar permanece em silêncio, ela pressiona, ele desconversa, mas depois concorda, porém visivelmente só para amenizar a situação. Irritada, Maria sai dizendo que vai para o quarto dela. A câmera corta para cenas da personagem em um cômodo apertado, cheio de utensílios velhos, situado ao lado da área de serviço (Figura 36).



Figura 36 - Quarto de empregada

A postura dúbia de Edgar evidenciada nessa sequência parece ser uma característica sua e, conseqüentemente, do lugar que ele ocupa. Cabeleireiro gentil, carinhoso com as clientes de seu salão, bem-humorado e cortês com Maria (dentro de casa), galanteador com a antiga paquera, Virgínia. Durante toda a narrativa ele é mostrado numa posição confortável, acomodada. Na estrutura familiar ele foi o “filhinho da mamãe”, não se casou e dos pais herdou o apartamento onde mora e o salão de beleza em um bairro tradicional, além da empregada doméstica Maria (filha da “empregada da família”), que juntamente com Virgínia disputa seu amor.

Em comum, essas duas personagens demonstram o cuidado como uma característica supostamente feminina, já que enquanto elas preparam a comida, ou fazem as tarefas domésticas, o atrapalhado Edgar parece colocar-se sempre como alguém que precisa ser cuidado, ser ajudado, e dessa maneira ele usufrui do que cada uma delas oferece. Assim como o próprio título do filme indica, Edgar, o “bendito fruto”, reina entre as mulheres, em casa e no salão.

Desnaturalizando essa condição assimétrica tão sedimentada nas relações sociais, Navarro-Swain (2010, p. 47) discute o conceito de “heterossexualidade compulsória” da feminista americana Adrienne Rich, ressaltando sua dimensão política, uma vez que se trata de “um intenso processo de convencimento cultural ou a imposição pela coerção de normas de submissão e devoção ao masculino, construindo-o de forma imperiosa como definidor da divisão de trabalho, remuneração e importância social”.

Tal processo tem como um de seus pilares o imaginário romântico ou a “ideologia do amor” (nos termos de Rich), amplamente difundida nos produtos culturais sociomidiáticos, muito direcionados ao público feminino. No âmbito desses produtos, o casamento e/ou relacionamento heterossexual constituem o único objetivo das personagens femininas, por meio dos quais alcançam a plenitude e a felicidade.¹⁴⁸

3.3.2 A mulher negra e o romance inter-racial

Uma vez trazidas à tona as assimetrias acomodadas no relacionamento amistoso, porém informal, entre Edgar e Maria, a chegada de Virgínia e Anderson transforma a ordem até então vigente. Essas tensões são trabalhadas em várias e diferentes camadas

148 Essa discussão sobre o amor romântico será retomada adiante.

de sentido, algumas mais evidentes, outras nem tanto, mas que em comum têm a capacidade de indicar relações de poder e, conseqüentemente, os lugares sociais preestabelecidos.

São evidenciadas as contradições das personagens e suas ações, como a forma desigual com que Edgar trata Virgínia e Maria. No salão, ele deixa a cliente que estava atendendo (uma noiva ansiosa) para conversar com a antiga paquera, os dois jogam conversa fora, ele faz piadinha com o apelido dela, eles riem e depois carinhosamente se despedem; enquanto isso a cliente, mostrada em segundo plano, pelo reflexo no espelho, aguarda para ser atendida (Figura 37).

Tamanha amabilidade de Edgar, um homem supostamente solteiro, é interpretada por Virgínia como segundas intenções, o que reativa nela a possibilidade de viver esse amor adolescente. Assim, ao chegar ao aeroporto, ela desiste de ir embora e vai parar na casa de Edgar, não o encontra, mas na companhia da empregada Maria espera por ele.



Figura 37 - Carinhoso

Observa-se não apenas a diferenciação de Maria em relação à Virgínia, mas principalmente a ambigüidade do próprio Edgar, tendo em vista que no salão, o bom humor e a camaradagem dele com Maria dão lugar a uma postura sisuda, na contramão

do que acontece na cozinha de sua casa, na esfera doméstica. Visivelmente incomodado com a presença dela, que o convida para sair (passear no aterro), ele é indiferente, repreende-a por estar atrapalhando seu trabalho e a manda ir para casa (Figura 38). Maria pergunta, “Você vai sair com ela?”, e o cabeleireiro mais uma vez se esquivava, justificando sua postura e colocando um ponto final na conversa: “Ela é minha hóspede. Eu tenho que tratar bem. Posso trabalhar?” (Figura 38).

Maria permanece naquele ambiente por bastante tempo, conversa com Telma, faz a enquete sentimental da revistinha, mas para Edgar é como se ela não estivesse ali. Após falar com alguém ao telefone, ele pede para a funcionária fechar o salão, avisa que está saindo e, dirigindo-se a Maria, diz: “A gente conversa depois”.

Os contrastes entre a gentileza do cabeleireiro com sua hóspede e a indiferença com Maria são evidenciados também nos passeios dos dois colegas de escola na Lagoa Rodrigo de Freitas, conhecido ponto turístico do Rio de Janeiro (Figura 39). Primeiramente o passeio romântico de pedalinho, durante o qual Edgar e Virgínia flertam, divertem-se lembrando da época da escola e falam de suas vidas; depois, o encontro descontraído, regado a várias caipirinhas e boas risadas.



Figura 38 - “Posso trabalhar?”



Figura 39 - Passeios

Não apenas no salão (no espaço público), mas também dentro da casa de Edgar, a presença de Virgínia modifica as relações até então existentes. Logo, a casa, mais especificamente a cozinha, a sala, os quartos e a área de serviço, designam não apenas cômodos, mas também uma hierarquia social específica, com afetos, sutilezas e dessimetrias. Acerca dessa questão espacial, o antropólogo Alex Ratts (2003, p. 1) afirma:

[...] as relações raciais têm uma nítida dimensão espacial, assim como as relações de gênero são construídas em âmbitos espaciais sobremaneira definidos. Dizendo de outra maneira, os espaços privados e públicos são vividos diferencial e desigualmente por homens e mulheres, qualificando uns de masculinos e outros de femininos, e por negros e brancos. Na sociedade brasileira algumas dessas distinções não são exclusivas, o que não quer dizer que não existam.

Tais diferenças são analisadas a partir de duas sequências, que exploram a comida como metáfora das relações entre as personagens: o cafezinho e a dobradinha. Na primeira, Virgínia chega à casa de Edgar, que ainda não havia voltado do salão; porém, muito desenvolta, antes mesmo de se apresentar, adentra a casa com os olhos, pergunta por Edgar e pede para usar o telefone. Maria estranha, faz uma varredura com o olhar, e pergunta: “Quem é a senhora?”. Ela responde, “Eu sou Virgínia, uma amiga dele”.

Como o telefone está ocupado, ela transita pela casa, vai até o banheiro onde Maria dá banho na cadela e aproveita para puxar conversa, se aproximar. Em cena subsequente, agora na cozinha, a amiga de Edgar toma um cafezinho (em pé) e pergunta a Maria, que, agachada, dá comida à cadela (Figura 40). A posição e o deslocamento das personagens na composição do quadro, bem como a escolha dos ângulos de filmagem, destacam a assimetria que a conversa informal parece dissimular:

Virgínia [tomando café]: Você trabalha aqui faz tempo?

Maria [falando com a cadela: Olha o rango!, depois responde]: Já tem um tempo que eu voltei.

Virgínia [agora mais próxima de Maria, porém, o ângulo ressalta a assimetria; a primeira está em pé e a segunda agachada]: Voltou?

Maria [visivelmente incomodada com a conversa]: Eu morava aqui quando era pequena. [Levanta-se e começa a preparar o almoço.] Minha mãe trabalhou pra mãe de Edgar.

Virgínia: Ah que coisa boa, tá na família faz tempo!

Maria: Eu era da escola também. Só que eu era mais nova [olha Virgínia de cima a baixo], não lembro de você.

Virgínia: Eu também não lembro de você!

Maria [incomodada, tenta finalizar a conversa]: Vai ver se o telefone lá já desocupou, né?

Virgínia [visivelmente empolgada]: Eu vou tentar ligar pra ele de novo!

Maria [com um sorriso forçado]: Tenta!

[Super *close* na comida: dobradinha]

O uso da profundidade de campo é um recurso estratégico nessa sequência, já que a câmera destaca o rosto de Maria em primeiro plano e Virgínia ao fundo, em plano americano, isso aliado ao uso do foco que oscila, ora ressalta uma ora a outra (Figura 40). Essas escolhas na sequência permitem perceber as tensões que permeiam esse diálogo. Enquanto Virgínia afirma, “Ah que coisa boa, tá na família faz tempo”, a expressão corporal de Maria revela outro ponto de vista.

Também é por meio da corporeidade que sutilmente essa personagem tenta subverter, ao olhar Virgínia de cima a baixo enquanto afirma, “Só que eu era mais nova”. Embora isso não seja explorado na narrativa, pode-se considerar que essa sutil ironia pontua um aspecto entre essas duas personagens femininas na disputa por Edgar: a idade, fator relevante nas desigualdades entre os gêneros, tendo em vista que o envelhecimento incide de forma diferenciada sobre homens e mulheres, especialmente nas relações afetivas.



Figura 40 - Cafezinho

Ainda sobre a sequência do cafezinho, a situação embaraçosa que começa a se delinear durante a conversa entre as duas personagens femininas é confirmada na expressão de Maria (diante da empolgação da amiga de Edgar) e no *close* na dobradinha que ela prepara para o almoço (Figura 41). Trata-se de uma iguaria típica da culinária popular brasileira, feita com o estômago bovino e normalmente preparada em casa, já que precisa ser bem temperada para amenizar seu aroma e sabor marcantes.

Por isso, a dobradinha é comumente ressaltada como um prato indigesto, assim como a sequência do almoço em *Bendito fruto*, da qual sobressai o comportamento ambíguo de Edgar com Maria, já indicado no salão. Ele volta para casa e reencontra Virgínia; embora surpreso, não disfarça seu entusiasmo, que ela corresponde de forma

explícita (“O nosso encontro foi a coisa mais importante que me aconteceu depois da morte do meu marido”) (Figura 42).



Figura 41- Dobradinha



Figura 42 - Reencontro

Como espectadora dessa paquera está Maria, a quem Edgar pergunta se o almoço está pronto. Ela responde: “É dobradinha! Não é todo mundo que gosta”. De imediato Virgínia responde, “Ah! Eu adoro!”, e o cabeleireiro pede que Maria sirva o almoço. Ela surpreende-se com a situação, pois, diante da visita, Edgar coloca-se como patrão e trata-a como empregada, elogiando seu tempero para Virgínia. Irritada, Maria sai da sala e Virgínia acrescenta, “tem jeito de ser boa cozinheira” (Figura 42).

De maneira irreverente, essa sequência aborda a eficácia do mito da democracia racial, que, embora desconstruído ou invalidado diante das evidentes desigualdades raciais e sociais, permanece oportuno, mantendo-se “como fonte explicativa do 'preconceito de ter preconceito' e dessa tendência geral do brasileiro de negar seus atos discriminatórios” (MUNANGA, 1996, p. 214). O pesquisador aponta ainda “o silêncio, o implícito, a sutileza, o velado, o paternalismo” (p. 214) como algumas das características dessa prática discursiva tão naturalizada na proximidade e na hierarquia cotidianas, que se expressa pelo dito (o afeto com Maria, a empregada negra “parte da família”, digna de elogio “por ser boa cozinheira”) e também pelo não dito, ou seja, os sentidos que ficam à margem ou estão submersos (ORLANDI, 2013), que revelam o confinamento da personagem nesse lugar da mulher negra como empregada, considerado natural ao passo que parece impensável seu reconhecimento como esposa/companheira. Esse lugar social, assim como a condição assimétrica entre Maria, Edgar e Virgínia, são explorados na narrativa de *Bendito fruto* por meio da dimensão espacial.

Em *close*, um rádio (não apenas como objeto de cena, mas de onde sai o som diegético, o pagode “Cão sem dono”), alguns utensílios e, principalmente, a comida (dobradinha), de onde a câmera se movimenta até o rosto de Maria. O prato, uma metáfora da situação em si, parece indigesto para essa personagem, visivelmente chateada (Figura 43). Articulados de forma didática, a imagem (em contra-*plongée*, na qual a personagem é mostrada comendo em pé, próxima à pia, na companhia da cadela Tamba) e o som (a letra da música evidencia o abandono: “Você me deixou sem olhar pra trás, sem nenhum motivo, mas agora tanto faz/ Você me deixou solto no abandono, no meio da rua, feito um cão sem dono, que sem você perdeu o caminho de voltar...”).

De volta à sala, Virgínia e Edgar almoçam à mesa, e a viúva elogia o retrato da mãe dele, Dona Consuelo, o que soa como uma espécie de reverência à matriarca

(Figura 43). Em seguida, ela se oferece para ficar na casa do cabeleireiro, que diante da “saia justa” acaba aceitando.



Figura 43 - Almoço

Virgínia passa de visita ao quarto de hóspede, onde encontra uma blusa de Maria, o que a deixa intrigada. Ela procura a empregada pela casa e, ao se deparar com esta vestindo-se no quarto de Edgar, comenta: “Maria, você tá aqui? Achei que você tava lá no fundo!”. Mostrando a peça, afirma, “Isso aqui eu acho que não faz parte da decoração!”, evidenciando assim seu incômodo com a roupa e com a empregada supostamente “fora do lugar”. Em cena seguinte, durante o *happy hour* na Lagoa, Virgínia comenta o quanto Maria se sente “muito à vontade” na casa dele. Diante do

imbróglio, o cabeleireiro lança mão do afeto para apaziguar o conflito, ao afirmar, “[...] é que a Maria é pra mim, é como se ela fosse... [pausa] como uma irmã”.

Quando os dois amigos voltam para casa, bêbados, eles cantam, esbarram nos móveis, e a viúva faz uma surpresa: aparece vestida de noiva. Uma cena engraçada, já que o vestido era da mãe de Edgar e ele se assusta, achando que é um fantasma. Virgínia afirma que só se casou no civil e, aproveitando o figurino de noiva, puxa Edgar para uma valsa. Dançando, os dois são flagrados por Maria (o uso da profundidade de campo ressalta a chegada dessa personagem que caminha da cozinha até a sala, onde se torna o centro do foco e do enquadramento) (Figura 44). A cena romântica e o significado desse vestido¹⁴⁹ são o ápice da decepção para essa personagem, mostrada em *close* chorando em seu quarto, o quarto de empregada, já que novamente os enquadramentos e ângulos realçam essa espacialidade.



Figura 44 - Vestido de noiva

No dia seguinte, Maria pega suas coisas e vai para sua casa, um espaço até então desconhecido na trama. A contextualização desse ambiente de periferia é feita pelo uso

149 Esse objeto de cena é mostrado no início do filme, quando Maria deseja fazer dele uma cortina, mas Edgar a repreende: “Ó, esse vestido a mamãe casou com ele, tá?”.

de planos gerais, que retratam a rua sem asfalto, as brincadeiras de crianças e, principalmente, os corpos negros que ali são predominantes (Figura 45). Nas sequências seguintes, o deslocamento de Edgar (da Zona Sul até a Baixada Fluminense) ressalta essas disparidades sociais e espaciais, assim como a chegada de Anderson, filho de Maria, acompanhado do namorado, o galã Marcelo Monte, cujos comentários (“Você não acha aqui perigoso?”; “Se eu não ligar de novo, é porque eu cheguei na civilização, tá?”) verbalizam uma visão estereotipada da favela. Gonzalez (1984, p. 232) pontua como a questão racial determina a continuidade da segregação espacial desde o período colonial:

[...] O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo [...]. Desde a casa grande e o sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço.



Figura 45 - Periferia

A casa da personagem Maria serve de cenário para dois diálogos fundamentais no filme. O primeiro é entre ela e Edgar, que com intimidade adentra a sala e depois a acompanha até a cozinha; agindo como se nada tivesse acontecido, vem saber por que ela tinha saído da casa dele. Da conversa entre essas personagens (Figura 46) sobressaem a tensão e a tentativa do cabeleireiro de apaziguar os conflitos, mas de

maneira consciente Maria escancara (pela fala e pela *performance* corporal) sua condição vivenciada desde a infância, tomando assim as rédeas da situação.



Figura 46 - Conversa entre Maria e Edgar

As dissimetrias entre as personagens são estrategicamente expostas na construção da cena em campo/contracampo e especialmente na postura de Maria ao elencar os problemas do relacionamento: “Você, tua casa, tuas negas...”. Essa afirmação desdobra-se no seguinte diálogo:

Edgar: Que minhas negas? Não tem isso. Não tem nega nenhuma. A gente se dá tão bem, está sempre brincando numa boa. Você pra mim é como se fosse...

Maria: Sua irmãzinha preta, lembra? Sua mãe adorava falar isso pras visitas.

Edgar: Vai começar?

Maria: Você é igualzinho a ela! Finge que é diferente, mas é igualzinho!

Acha que preta é boa pra cama e mesa! Pra sair na rua com você, pra apresentar pros outros... pra ser sua mulher tem que ser branca!

Edgar: Eu vim aqui conversar numa boa, pedir pra você voltar... e você me recebe com essa conversa de maluca!

Maria [grita]: Quem é maluca?

Edgar: Você é maluca!

Maria: Eu vejo o cara que eu gosto transando com outra, você quer o quê?

Edgar: Eu não transei com ninguém!

Maria: Eu não quero saber o que aconteceu! Acha que eu sou boba, que eu não sei que você tá a fim dela? E se você não fosse tão estabonado, que você ia namorar com ela? Ia até casar com ela! Com ela, porque comigo nunca! Edgar, vai embora! [Ela abre a porta da rua para ele.]

Ao apontar as “tuas negas” como um dos problemas do casal, Maria faz alusão à expressão “Não sou tuas negas”, comumente usada no imaginário brasileiro para se referir (como forma de diferenciação) às mulheres negras e que se estrutura na intersecção de raça (expressa principalmente na sexualidade) e de gênero (o seu não reconhecimento social, público, nos relacionamentos afetivos). Isso retifica o argumento de Caldwell (2000, p. 104) de que “o status privilegiado do homem branco é fundamental para a construção da identidade feminina” no Brasil, é ele quem circunscreve as mulheres negras às relações fortuitas, às práticas sexuais ilegítimas, e a mulher branca ao papel de esposa.

[...] observando a evolução histórica das relações raciais no Brasil, pode-se concluir que o fator cor é parte constitutiva das relações matrimoniais, cujas emoções e atitudes são influenciadas pela dinâmica daquelas relações. A ideologia do branqueamento, aí, desempenha uma dupla função: por um lado, é responsável pela instauração, nos planos simbólico, imaginário e social, da desqualificação estética e cultural da mulher negra, bem como da desvalorização dos negros como um todo; por outro, desdobra-se, no plano material, em normas e regras que dirigem o comportamento matrimonial dos indivíduos, instaurando aí a assimetria das relações conjugais. (MOREIRA; SOBRINHO, 1994, p. 98).

No filme, ao ser proferida por Maria, tal expressão parece destacar a assimetria de gênero e raça (o privilégio dele como homem branco), exatamente porque ela tem consciência de que é a única mulher negra da história. Edgar também faz uma leitura a partir de seu lugar de fala como homem branco, ao responder, “Que minhas negas? Não tem isso. Não tem nega nenhuma. A gente se dá tão bem, está sempre brincando numa boa. Você pra mim é como se fosse...”. Dessa forma, o cabeleireiro reafirma a (in)visibilidade de Maria, pois embora ele não a considere negra, também não a reconhece como parceira, vê o relacionamento deles apenas como uma brincadeira. É pelo lugar social atribuído a ela, como mulher negra, que a diferença racial escapa desse diálogo.

Também é habilidosa a forma como a expressão “irmãzinha preta” é inserida no diálogo desse casal inter-racial. Antes que Edgar pudesse usá-la para conotar a proximidade entre os dois, Maria explicita a hierarquia racial e social que coexiste com o afeto (ele, o filho da patroa; ela, a “irmãzinha preta, filha da empregada”) e se mantém no relacionamento deles, que, embora todas/todos saibam, não é assumido pelo cabeleireiro.

Se o romance entre Edgar e Maria já era às escondidas, com a chegada de uma antiga paquera do cabeleireiro, passa de fato a ser desconsiderado. Isso se deve tanto à postura dele (conforme mencionado) quanto à atuação de Virgínia, que, na condição de amiga/hóspede, tenta a todo custo assumir esse lugar de esposa, conseqüentemente, de patroa. Por meio da caracterização (penteados e maquiagem) e do comportamento, essa personagem literalmente assume o papel ocupado pela mãe do cabeleireiro.

Embora esteja de férias no Rio de Janeiro, Virgínia prefere cuidar de Edgar, faz as compras na feira, prepara a comida, dá dicas de que roupa ele deve usar, vai ao salão ficar bonita para conquistá-lo, e diante da confissão dele sobre o filho, resolve de imediato ajudá-lo. Ante a indecisão de Edgar, Virgínia toma a iniciativa na relação sexual, mas nas cenas subsequentes parece se arrepender, conforme pode ser observado no diálogo entre ela e Maria:

Virgínia: Foi só uma vez. Nunca mais vai acontecer.

Maria: Não gostou?

Virgínia: O Edgar não me pertence. Eu já fui casada. Eu tive um homem só pra mim. Vinte anos mais velho, mas ele era meu homem. E também...

Maria [constrangida]: Também o quê?

Virgínia: Ele fala muito lá na hora! Sabe que fiquei meio confusa, eu não sabia se eu respondia, se ficava calada... [enquanto ela fala, Maria se contorce na cadeira, vira o rosto para o outro lado]

Maria: Se você tomou dois ônibus cheios, pra vir até aqui me dizer isso, faz favor!

Virgínia [interrompe]: Eu vim aqui... eu vim aqui porque o Edgar precisa da sua ajuda. Ele quer conhecer o menino, mas ele não tem coragem. Você tem que apresentar os dois.

Maria [narra a história]: Anderson, o cara que você e todo mundo pensa que é meu patrão é seu pai, tá? Nunca te apresentei porque, como ele deixou a vaca da sua falecida avó me levar pra uma clínica de aborto, achei que ele não estava assim muito a fim de te conhecer.

Virgínia: A Dona Consuelo, hein?

Maria: Me expulsou de casa. O Edgar morria de medo da mãe.

Virgínia: Perdoe, e serás perdoada! Chega pro teu filho e diz: Andrews...

Maria: É Anderson.

Virgínia: Anderson. Eu errei. Me desculpe!

Maria: Eu não devo desculpa! Meu filho é um garoto maravilhoso. Gosta de homem, tudo bem, mas hoje em dia, quem é que não gosta...

Virgínia: Como é que é?

Maria: Não interessa. O lance é que ele não deve nada a ninguém. Eu não devo desculpa. O Edgar que me deve! Pra mim e pro Anderson!

Virgínia: Deixa o Edgar pagar essa dívida!

Esse diálogo (Figura 47) entre as duas personagens femininas desse triângulo amoroso expõe mais uma vez as ambiguidades e assimetrias raciais, sociais e de gênero que remetem à relação patroa-empregada. Virgínia, que outrora se sentiu incomodada

com Maria na casa de Edgar, agora se desloca da Zona Sul até a Baixada Fluminense para confidenciar à empregada os detalhes da relação sexual com Edgar, por quem Maria é apaixonada. Pela proximidade, Virgínia parece confirmar a condição de empregada negra como invisível, destituída de subjetividade e sentimentos.



Figura 47 - Conversa entre Maria e Virgínia

Contudo, a dignidade da personagem Maria novamente se sobressai. Ela se posiciona e, diante da incumbência de apresentar pai e filho (proposta por Virgínia), assume o papel de narradora da própria história, apontando os conflitos que permeiam esse romance inter-racial, a postura da sogra e a cumplicidade de Edgar com o não reconhecimento dela e de seu filho, complexidades para as quais as boas intenções e as frases prontas de Virgínia soam completamente deslocadas, sem sentido.

O exercício da maternidade é certamente outro aspecto fundamental na construção dessa personagem feminina negra, que, mesmo inserido nesse contexto de tensões e conflitos, também revela com delicadeza sua complexidade interna. Articula gênero, raça, sexualidade e ascensão social no personagem Anderson, e possibilita pensar para além do abandono, da solidão, outras representações da mulher negra a partir da posição de sujeito.

Na companhia do filho e do namorado dele, Maria volta à casa de Edgar, que os recebe de forma extremamente gentil, tentando criar um clima agradável nesse encontro, no qual vale ressaltar a atuação de Virgínia, que fica na cozinha preparando o jantar, mas vai até a sala servir uma bebida às visitas, especialmente ao galã Marcelo Monte (Figura 48).



Figura 48 - Clima agradável

Aproveitando o momento do brinde que Maria oferece ao filho, Edgar, já com sinais de embriaguez e sutilmente pressionado por Virgínia, toma atitude e revela que Anderson é também filho dele. Diante da situação constrangedora, o jovem resolve ir embora sem falar com o pai, mas este ainda consegue alcançá-lo e tenta mais uma vez se aproximar; em montagem alternada tem-se as personagens Edgar, Anderson, Marcelo e Virgínia à porta e Maria na sala, mostrada com um *close* em seu rosto, que destaca sua apreensão (Figura 49). O cabeleireiro fala do salão que possui, da cadeira cativa no Maracanã, mas Anderson não disfarça sua frustração com a ausência do pai (do qual não tem nenhuma foto, nenhuma lembrança).

Bêbado, Edgar insiste e, diante da rejeição de Anderson, o filho que somente agora resolveu assumir, fica arrasado e, praticamente falando sozinho, revida dizendo

que também não sente nada por ele. Dirigindo-se a Virgínia, afirma, “Nem parecido comigo ele é”, e a câmera corta para a expressão triste de Maria (*close* no rosto dela).



Figura 49 - Paternidade

Edgar aparece em segundo plano e reclama com Maria a forma como foi tratado por Anderson, assim como duvida de sua paternidade: “Me explica como é que pode ser meu filho?”. Ela permanece em silêncio; ao perceber a gafe, ele pede desculpa.

Novamente observa-se a posição privilegiada de Edgar, que se comporta com imaturidade, contrariado; ele renega o filho ao apontar o fenótipo, a aparência, a diferença racial (“Nem parecido comigo ele é”).

Embora as revelações e os conflitos raciais sejam destacados aqui, a narrativa também oferece outra via para a compreensão dessas assimetrias e que relaciona as duas últimas sequências analisadas. A menção que Anderson faz à ausência do pai, do qual não tem nenhuma foto ou lembrança, contrasta com o interesse de Edgar em mostrar ao rapaz fotos antigas, dele e de Maria (Figura 50), que antes do reencontro havia separado como uma forma de aproximação; mas tal estratégia, seguindo a orientação de Virgínia, só seria usada “se tivesse clima”, o que efetivamente não ocorreu. Contudo, pelo que representam e pelos sentidos que lhes são atribuídos, essas fotografias são elucidativas da memória afetiva que marca presença na convivência inter-racial brasileira e, mesmo diante do racismo, do sexismo e da desigualdade social, tenta se impor como a história única de nossa identidade nacional.



Figura 50 - Memória afetiva

Dos momentos finais de *Bendito fruto*, vale ressaltar a reconciliação do casal inter-racial. O galã Marcelo Monte literalmente dá uma aula de romantismo ao atrapalhado Edgar, ao ensiná-lo o que deve dizer a Maria; depois leva Virgínia até o aeroporto, deixando o casal a sós para discutir a relação. Aqui a situação se inverte: é Edgar quem tenta chamar a atenção de Maria, que parece decidida a terminar o relacionamento, porém ele tem um trunfo: a declaração de amor que Maria escreveu quando menina, numa capa de disco (conforme mostra o *flashback* retratado na Figura 35). Assim, eles discutem, ela se posiciona, ele se justifica e diante da proposta dele de

formarem uma família (mesmo que imperfeita), os dois acabam se entendendo e, enfim, dão um beijo apaixonado.

Essa reconciliação e todas as transformações que ela implica também têm uma dimensão espacial. No espaço doméstico, observam-se as mudanças que ocorreram no quarto de empregada, que parece ter sido inutilizado e transformado em uma despensa, tendo em vista a grande quantidade de coisas colocadas até mesmo em cima da cama; na sala, o retrato de Dona Consuelo foi substituído por outro quadro, indicando assim um possível amadurecimento de Edgar (Figura 51-A).

A



B



Figura 51 - Final feliz

A mensagem do cartão-postal enviado por Anderson a Maria é inserida em voz *off*, na qual o DJ revela que deu de presente uma TV nova à mãe; fala da viagem que ele

e Marcelo estão fazendo e de forma sincera refere-se ao pai (“Não dá pra chamar o Edgar de pai, mas é bom saber que ele tá vivo”). No espaço público, as cenas finais retratam o passeio de Edgar e Maria na praia, o *close* nas mãos entrelaçadas do casal, os sorrisos e as brincadeiras com a cadela Tamba na bela paisagem do Corcovado. Esse cenário indica um final feliz, que assume as imperfeições e ressignifica o afeto, como possibilidade de reconhecimento e mediação dos conflitos e assimetrias existentes.

Considerando-se a atuação da atriz Zezeh Barbosa em outros filmes brasileiros, é possível identificar três personagens que, como Maria, também são empregadas domésticas: Josilene, em *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 1999); Creuza, em *Diabo a quatro* (Alice Andrade, 2005); Joana, em *O Primo Basílio* (Daniel Filho, 2007). Contudo, em contraponto à protagonista de *Bendito fruto*, essas personagens femininas negras nesses três filmes permanecem naturalizadas em um território de subalternidade (SOARES, 2008); elas são praticamente invisíveis, não têm história, subjetividade ou laços de pertencimento.

Tais aspectos demonstram como a intersecção das desigualdades de gênero, raça e classe incide sobre os regimes de visibilidade impostos às mulheres negras. Quando a empregada é a protagonista, frequentemente é interpretada por uma atriz branca, a exemplo de Adriana Esteves como a empregada Olímpia no longa *Trair e coçar é só começar* (Moacyr Góes, 2006), Maria Flor como a babá Rita de Cássia em *Diabo a quatro* e Glória Pires como a governanta Juliana em *O Primo Basílio*.

Assim, salientamos as inovações que o filme *Bendito fruto* apresenta, com destaque para a construção da personagem Maria e para o final feliz, que confirmam a humanidade dessa representação de mulher negra, bem como sua inserção nas imagens e histórias de amor, nas quais, conforme ressalta hooks (1992), geralmente as mulheres negras não têm lugar.

3.4. *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009)

Embora tenha uma carreira consagrada na publicidade internacional, reconhecida com os mais de quarenta Leões de Ouro no Festival de Cannes (considerado o Oscar do meio publicitário), o cineasta e diretor João Daniel Tikhomiroff realiza, com seu primeiro longa *Besouro*, um sonho antigo, pois o cinema faz parte de sua formação. Seu pai foi um dos diretores da Universal Pictures, e, ainda na adolescência, o cineasta fez curtas e atuou na montagem e assistência de direção de vários filmes brasileiros.¹⁵⁰

O encanto com a saga do lendário capoeirista Besouro, um ícone da cultura negra e do Recôncavo Baiano, que conheceu por meio do livro *Feijoada no paraíso*, do cartunista carioca Marco Carvalho, instigou o diretor a fazer esse longa. Não se trata, porém, de uma adaptação ou de um filme biográfico. Para ele, “mais que figura histórica, Besouro é um mito, uma lenda da capoeira e da luta dos negros por seu espaço na sociedade brasileira” (PRESSBOOK..., 2009, s/p).

A partir desse mito brasileiro, João Daniel resolveu fazer um filme de ação que reformula os movimentos da capoeira em saltos e coreografias de luta elaboradas pelo coreógrafo chinês Huen Chiu Ku, responsável pelas cenas de ação dos filmes *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2004) e *O tigre e o dragão* (Ang Lee, 2000), e, principalmente, que tem como protagonista esse herói negro, considerado o maior capoeirista de todos os tempos, conhecido como Besouro Mangangá ou Besouro Cordão de Ouro.

Manuel Henrique Pereira (1895-1924), batizado Besouro na capoeira, viveu em Santo Amaro da Purificação na Bahia. Sua biografia está difusa, nas rodas de casos e nas rodas de capoeira. O que se sabe está no que se conta e se canta sobre ele, na memória oral que preserva sua existência. (BERINO; CAPUTO, 2014, p. 192).

O filme *Besouro* tem um elenco predominantemente negro: alguns não atores, como Ailton Carmo e Anderson Grillo, professores de capoeira que interpretam o protagonista e seu melhor amigo, Quero-Quero, respectivamente; a atriz Jessica Barbosa (Dinorá), que faz sua estreia no cinema; outros profissionais com mais experiência na TV, como a atriz Cris Vianna (Teresa), em novelas, Flávio Rocha (coronel Venâncio) e Irandhir Santos (Noca de Antônia), em minisséries da Rede Globo. As gravações foram feitas na Chapada Diamantina, cenário

150 Segundo informações do *Pressbook Besouro* (2009), o diretor é sócio-fundador da Produtora Mixer que atua em várias produções nacionais. Alguns de seus trabalhos recentes foram a direção do filme *Didi, o peregrino* (protagonizado por Renato Aragão) e de especiais como o de Roberto Carlos para a Rede Globo em 2012. Disponível em: <http://www.besourofilme.com.br/media/Besouro_Release.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2015.

natural bastante explorado na fotografia do filme (assinada pelo equatoriano Enrique Chediak), considerada pela crítica um dos pontos fortes dessa produção.

“Escolhi um estrangeiro porque o olhar deles sobre o Brasil é sempre fascinante”, diz o diretor, citando o fotógrafo francês Pierre Verger¹⁵¹ como exemplo. Com cores fortes e tons acobreados, além de um equilíbrio de luz e sombra e bons movimentos de câmera, as imagens saltam da tela, e dão vida ao novo-velho mito brasileiro. (STAMBOROSKI JR., 2009, s/p).

Na narrativa desse filme, que segundo o diretor reúne “aventura, ação, misticismo e paixão”, atentamo-nos para as imagens e imaginários sobre as mulheres negras a partir das personagens Dinorá, Teresa e Mãe Zulmira, bem como para as representações das iabás Oxum e Iansã (divindades femininas do candomblé¹⁵²).

3.4.1 Mãe Zulmira e as iabás na trajetória de Besouro¹⁵³

O filme apresenta a narrativa a partir do protagonista em sua condição de aprendiz. É com o sábio Mestre Alípio (Macalé dos Santos) que o menino Manuel aprende a ter orgulho de ser quem é: “Preto como o besouro mangangá”. Assim como essa espécie que desafia a ciência (em razão de seu peso e das asas finas não poderia voar, mas voa), esse capoeirista valente desafia o preconceito racial e a opressão.

O nome Besouro Mangangá vem a ser uma imagem que agrega um paradoxo: o capoeirista é conhecido por sua agilidade no salto, a sua leveza, o seu voo, daí receber o nome desse inseto, como também ganhou fama por sua precisão e firmeza nos gestos, nos golpes de capoeira, e sua resistência, daí a força para enfrentar os mais duros obstáculos, por ser um “mangangá”. (SILVA, J., 2010, p. 70).

151 Pierre Verger (1902-1996) “viveu grande parte da sua vida na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, no Brasil. Ele realizou um trabalho fotográfico de grande importância, baseado no cotidiano e nas culturas populares dos cinco continentes. Além disto, produziu uma obra escrita de referência sobre as culturas afro-baiana e diaspóricas, voltando seu olhar de pesquisador para os aspectos religiosos do candomblé e tornando-os seu principal foco de interesse” (Fonte: Site da Fundação Pierre Verger. Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/>>. Acesso em: 10 jan. 2016).

152 Religião brasileira dos orixás e outras divindades africanas que se constituiu na Bahia no século XIX, tem denominações regionais de xangô, em Pernambuco, tambor-de-mina, no Maranhão, e batuque, no Rio Grande do Sul. Os diversos povos, de diferentes regiões do continente africano, que foram escravizados no país mantiveram na religiosidade algumas de suas especificidades culturais, com uma pluralidade de divindades, ritos, simbologias e mitos que se revelam nas diferentes nações do candomblé: ketu, angola e jeje (PRANDI, 1995).

153 Versões preliminares desta análise do filme *Besouro* foram apresentadas no Seminário Internacional Fazendo Gênero, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em setembro de 2013 (FERREIRA, 2013), e publicadas em Montoro e Ferreira (2014b).

Essa mudança temporal, na qual Manuel se torna Besouro, indicam ainda um deslocamento espacial na narrativa (que passa a ser ambientado numa feira). Isso é representado por meio dos movimentos de câmera que simulam o voo desse inseto, juntamente com a narração em *off* do ator Milton Gonçalves. Surge o título do filme e a narração, aliada agora a um leiteiro, contextualiza a situação da população negra no Recôncavo Baiano de 1924. Embora a escravidão tivesse sido oficialmente abolida há quarenta anos, na prática, homens e mulheres negras continuavam a ser tratados como escravos/as e tinham suas expressões culturais e religiosas, principalmente a capoeira e o candomblé, perseguidos. Nesse contexto, ressalta-se a atuação de Mestre Alípio, líder da resistência negra contra os abusos dos antigos senhores, e é o jovem Besouro (Ailton Carmo), um de seus discípulos, o escolhido para continuar sua missão.

As sequências que retratam o assassinato de Mestre Alípio, encabeçado pelo jagunço Noca de Antônia (Iranthir Santos) a mando do coronel Venâncio (Flávio Rocha), também apresentam em montagem paralela as personagens da trama (o mestre na feira e em um bar, e Besouro em uma roda de capoeira) e revelam, sobretudo, por meio dos movimentos corporais (em especial os olhares, destacados em *closes*), a tensão iminente que resulta na morte do líder negro. Além de Mestre Alípio, a anciã Zulmira (Geisa Costa), por sua posição de ialorixá/mãe de santo (sacerdotisa do candomblé), tem um papel importante na trajetória de Besouro. Em duas aparições iniciais, mesmo que rápidas e sem mencionar o nome dessa personagem, é possível identificar sua atuação religiosa. Por meio do figurino (especialmente o uso dos fios de conta¹⁵⁴) e do cuidado físico e espiritual que dedica a Chico (Leno Sacramento), ferido pelo jagunço Noca (Figura 52-A); depois em outra cena, na qual parece benzer duas crianças e repreende Chico (Figura 52-B), que, irritado, chuta a oferenda de Exu.¹⁵⁵ Em sequência posterior, novamente numa feira, Mãe Zulmira vende ervas e temperos, e, chamando-a de mãe, a jovem Dinorá pede-lhe a benção (Figura 52-C). Essa reverência é

154 No candomblé, os fios de conta (também chamados de guia na Umbanda) são objetos que “permitem observar o conhecimento adquirido pela pessoa e sua ascensão na hierarquia religiosa – de tal modo que um leigo pode passar despercebido por um fio de contas ou vê-lo apenas como um adorno, um mero colar, enquanto um iniciado na cultura do candomblé o tomará como um objeto pleno de significações, que pode ser 'lido' e no qual é possível identificar a filiação religiosa, o 'orixá de cabeça' (a divindade protetora) e o tempo de iniciação da pessoa, entre outros dados da vida espiritual de quem o usa” (CONDURU, 2013, p. 35).

155 Orixá mensageiro, responsável pela comunicação entre o mundo dos humanos (*aiyê*) e o mundo dos deuses (*orum*), por isso é reverenciado, recebe oferendas primeiro. Essa divindade “vive na estrada, frequenta as encruzilhadas e guarda a porta das casas, orixá controvertido e não domesticável” (PRANDI, 2001, p. 63).

uma prática comum nas religiões de matriz africana, significa o respeito à autoridade e à experiência das/dos mais velhas/os e/ou daqueles/daquelas em nível superior na hierarquia do culto.

A



B



C



Figura 52 – Cuidado e reverência

Enquanto separa algumas pimentas para Dinorá, Mãe Zulmira, pela decupagem clássica antevê a chegada de Exu (Figura 53), orixá já mostrado na narrativa. Ele provoca Chico que, ao brigar sozinho, chama a atenção das pessoas na feira. Além de Zulmira e Chico, somente Besouro consegue ver o orixá, que se apresenta e atiça a ira do capoeirista ao culpá-lo pela morte de Mestre Alípio. Percebendo que não consegue vencê-lo, Besouro acaba se rendendo, ajoelha-se e encosta sua cabeça no chão, reverenciando o orixá. Utilizando de elementos da mitologia afro-brasileira, em particular o orixá Exu, essa sequência marca efetivamente o início da trajetória de Besouro. Além de mensageiro, tal divindade também se caracteriza por seu caráter transformador.

Exu é antes de tudo movimento e nada pode acontecer sem ele, nem mesmo em pensamento, sem movimento. Nada pode, portanto, se dar sem a interferência de Exu. Por isso ele é sempre o primeiro a ser homenageado: é preciso permitir o movimento para que o evento, seja ele qual for, se realize, seja para o bem ou para o mal. Esse movimento não é dotado de moralidade, nem poderia ser, pois se assim fosse o mundo ficaria paralisado. A vida é um pulsar permanente, e em cada passo, em cada avanço ou retrocesso, em cada mudança, enfim, Exu está presente. Tudo começa por ele; por isso ele será sempre o primeiro. (PRANDI, 2005, s/p).



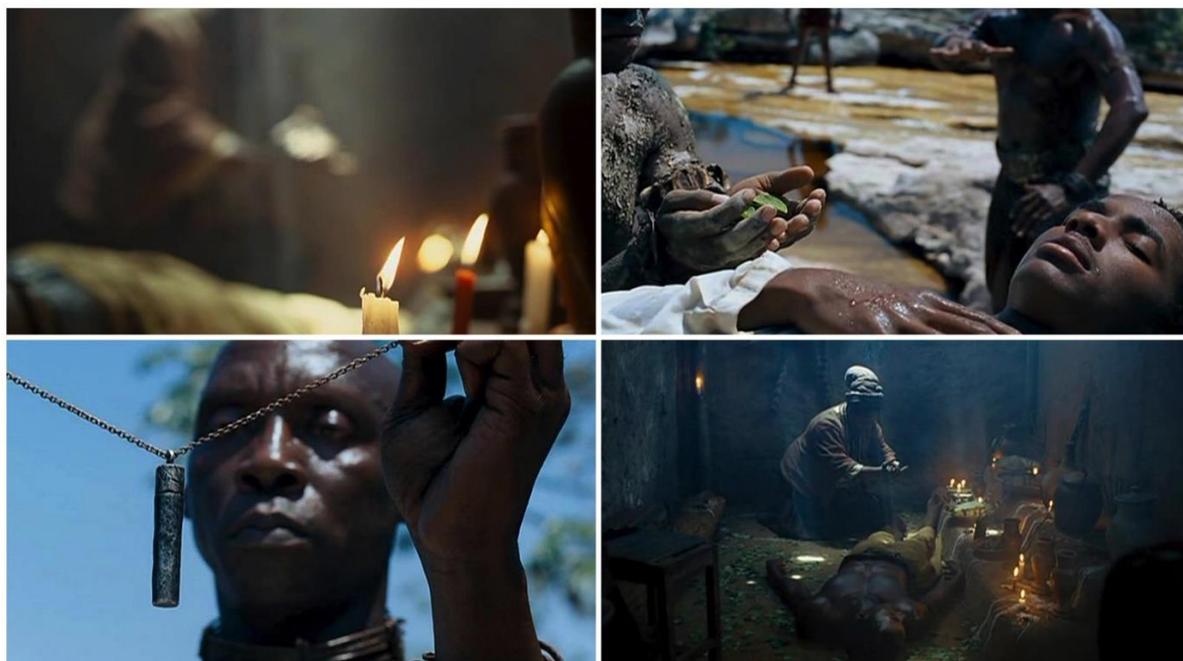
Figura 53 – A chegada de Exu

Essa confusão na feira atrai os capangas do coronel Venâncio, que cercam Besouro, mas ele enfrenta os vários homens e foge pulando de um grande precipício em um rio, o que

faz os jagunços darem por certa sua morte. Na sequência seguinte, em montagem paralela, são alternadas cenas de Besouro nas águas do rio e em um ambiente fechado onde é cuidado por Mãe Zulmira, que, como sacerdotisa, faz a ponte entre deuses e mortais, zela pelo jovem capoeirista e o ajuda a se preparar para sua jornada; com o uso de voz *off*, Mestre Alípio explica quem são os orixás Ossain, Ogum, Oxum e Iansã, ao mesmo tempo que imagens revelam as características, os elementos da natureza que tais divindades regem e, sobretudo, como a partir de seus domínios (as folhas, os metais, os rios, os ventos e os metais) oferecem auxílio ao protagonista (Figura 54-A).

Acerca das representações femininas, por meio das cores e adereços, o filme apresenta e articula discursos da plástica exuberante de duas iabás, Oxum (Adriana Alves) e Iansã (Jessica Barbosa), reverenciadas pelo capoeirista de acordo com as características de sua personalidade (flores amarelas para uma e vermelhas para a outra). As cenas que acompanham a narração reiteram as características de cada divindade: o movimento das águas do rio sobre o corpo de Besouro faz alusão ao caráter maternal e protetor de Oxum, como se ela o embalasse em seus braços; a ação de fazer o capoeirista levitar relaciona-se com a força e o caráter guerreiro de Iansã (Figura 54-B).

A



B



Figura 54 - Mãe Zulmira e os orixás

Ao afirmar que “a capoeira por si só não livra ninguém da maldade”, Mãe Zulmira reitera a importância da religiosidade como “alimento” do corpo e da luta empreendida por homens e mulheres negras. Segundo Bastide (1989), a religião foi o catalisador da resistência negra. As fugas coletivas, a criação dos quilombos ou as grandes revoltas e insurreições sociais sempre tiveram a casa de candomblé como lugar de inspiração, o único centro de integração possível para a população negra após a abolição da escravatura.

O fio de metal, que nas cenas anteriores foi utilizado pelos orixás Ossaim e Ogum para tratar o corpo de Besouro, agora é entregue a ele por Mãe Zulmira (Figura 55). Ela enfatiza o significado daquele objeto, que passa a ser a proteção dele, pois foi “dormida aos pés de Ogum”, orixá que rege a cabeça do protagonista, que governa a metalurgia e protege todos os caminhos e oportunidades. Essas cenas confirmam a estreita relação entre orixás e humanos e enaltece o papel fundamental de Mãe Zulmira: é ela quem tem o poder e o saber de chamar as divindades.

Sobre a atuação da ialorixá, de acordo com a pesquisadora Maria Salete Joaquim (2001, p. 15-16), “acrescido ao significado do papel de mãe encontra-se o fator de dar a vida, fazer o Santo, ou seja, o acesso à comunicação com os Orixás, que se complementa com os adjetivos de provedora, acolhedora, educadora. Enfim, é quem fornece o aconchego a todas as pessoas”. Ao pedir a benção à Mãe Zulmira, Besouro reverencia a autoridade e sabedoria

dessa matriarca, que demonstra reciprocidade ao jovem. A última cena, com Besouro no centro do quadro, confirma que ele está fortalecido, pronto para a luta (Figura 55).

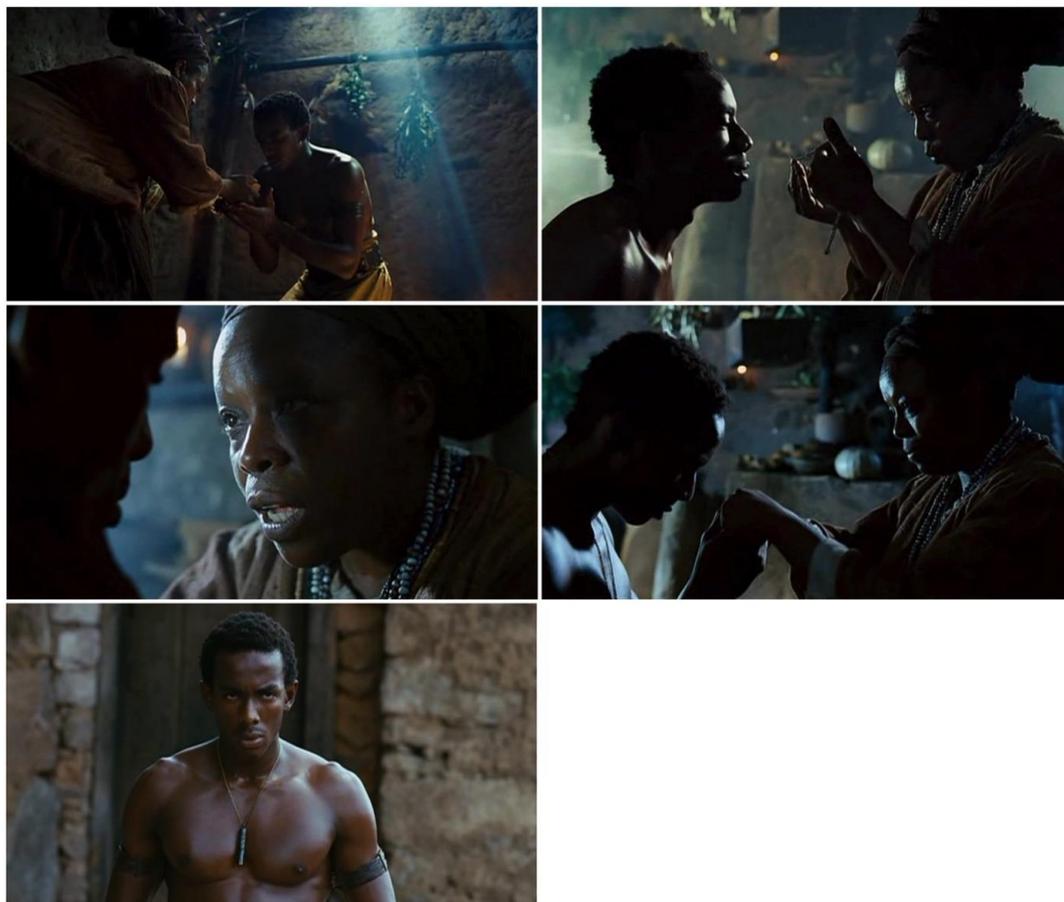


Figura 55 - Mãe Zulmira cuida de Besouro

Vale enfatizar a representação de Oxum e Iansã oferecida pela narrativa de *Besouro*, como uma leitura da dimensão mítica e estética dessas divindades femininas (Figura 54). Tal dimensão, juntamente com outras referências e arquétipos dessa espiritualidade ancestral, tem, segundo Carneiro (2007), servido de exemplo que inspira a insubordinação das mulheres negras brasileiras contra a escravidão, o machismo e o preconceito, e também lhes permite construir uma nova e ativa identidade.

Oxum é o orixá que rege a riqueza, o amor e a fertilidade. Senhora das águas doces, rios, lagos e cachoeiras, ela é considerada a rainha do candomblé, porque foi a ela que Olodumare (deus supremo) atribuiu a responsabilidade de preparar os humanos para receber em seus corpos (por meio do transe) os orixás, e assim puderam voltar a terra para reviver

seus mitos por meio da música e da dança. Juntamente com Nanã,¹⁵⁶ Oxum é também considerada uma ialodê, título que, segundo Werneck (2007, p. 68), “decorre de sua ação política de confronto ao poder masculino e em defesa da condição feminina como detentora de poder e de capacidade de luta”. A autora ressalta ainda:

[...] a ialodê reafirma e valoriza a presença e a ação das mulheres individual e coletivamente nos espaços públicos, sua capacidade de liderança, de ação política. Valoriza também as características individuais que Oxum e Nanã carregam: a capacidade de enfrentar ou contornar obstáculos, a negociação, a luta e sua força de vontade para realizar aquilo a que se propõem e que outras mulheres negras e a população negra esperam que façam, contra as variadas formas de violência, estereótipos e desqualificação que lhes são contrapostos. Valorizando também a capacidade de realização, de criação do novo ou da modernização, como Oxum assinala, o que inclui a preservação da tradição, atributo de Nanã. (WERNECK, 2007, p. 279).

Iansã é uma divindade guerreira, insubordinada. Segundo Carneiro e Cury (2006, p. 128), “o voluntarismo e a sensualidade agressiva de Iansã revelam outra dimensão do feminino: é aquela que não teme a luta, ama os desafios e ‘não admite obstáculos a seus desejos’”. É ela quem governa o vento, as tempestades e a sensualidade feminina. Também é a senhora dos raios e se tornou a soberana dos espíritos dos mortos, pois é somente ela quem os direciona para o outro mundo. Essa segunda característica de Iansã é retratada em *Besouro*, quando o capoeirista morre e acorda nos braços dessa iabá no Orum, mundo dos deuses (Figura 56).



Figura 56 - Iansã

156 “Naná é a responsável pela matéria de que é feita todo ser humano, a terra úmida, a lama e o lodo. Insubordinada, recusou-se a reconhecer e aceitar a supremacia masculina de Ogum, o senhor dos metais e das guerras, sobre as demais divindades. Esta recusa é simbolizada pela proibição do uso de metais em suas cerimônias até hoje. Nanã, mulher idosa, está ligada também à morte, ao passado e à preservação da tradição” (WERNECK, 2010, p. 12).

Nas sequências finais que retratam a morte de Besouro,¹⁵⁷ mais uma vez com o uso da narração de Mestre Alípio em *off*, a narrativa apresenta como cada personagem encarna a continuidade da resistência negra, e elucida a conexão entre vida e morte. Em virtude de sua prática religiosa, Mãe Zulmira é perseguida pelos jagunços do coronel, porém Chico, mesmo com a perna deformada, usa a capoeira para defendê-la.

Pode-se considerar que essa sacerdotisa ficcional indica outras imagens e configurações de sentido acerca do protagonismo e da atuação política das mulheres negras no âmbito da religiosidade, e a liderança, as relações de cuidado e afeto, os mitos e arquétipos femininos lhes possibilitaram engendrar formas de enfrentamento do racismo, do sexismo e da (in)visibilidade.

A luta das mulheres adquiriu diferentes perfis em nossa história, pois diferentes também eram as inserções sociais e as origens étnicas de suas protagonistas. Em comum, traziam o desejo de liberdade. Para as mulheres brancas, foi a luta contra o domínio patriarcal. Para as negras, a luta contra o jugo colonial, a escravidão e o racismo. Dentre as formas de resistências engendradas pelas mulheres negras brasileiras, destaca-se o exemplo das Yalorixás: uma estirpe de notáveis lideranças espirituais, como Yya Nassô (século XIX), Tia Ciata (1854-1924), Mãe Aninha (1869-1938), Mãe Senhora (1900-1967) e Mãe Menininha do Gantois (1894-1986), entre outras. (CARNEIRO, 2007, p. 1).

Atuando na manutenção material e simbólica/espiritual da fuga, as mulheres negras tiveram um papel central na resistência negra durante toda a história do Brasil. Posteriormente nas cidades, como quitandeiras ou vendedeiras, elas aproveitaram a liberdade de circulação nas ruas e tornaram-se o elo de integração entre comunidades diferentes; depois ganharam destaque nos terreiros de candomblé. Segundo Schumacher e Brazil (2007, p. 108), “apesar de enfrentarem perseguições extremas durante séculos, as comunidades negras organizadas ao redor destas sacerdotisas, as chamadas famílias de santo, foram capazes de resistir e preservar vivas suas cosmogonias, seus ritos e símbolos de imensurável valor”.

Esse exercício feminino do sagrado nos cultos afro-brasileiros também ganhou as telas do cinema, sendo retratado de formas diversas. Shohat e Stam (2006) apontam que as religiões de origem africana são invariavelmente caricaturadas na cultura dominante. Os autores citam os filmes *Orquídea selvagem* (*Wild orchid*, Zalman King, 1989) e *Feitiço do Rio* (*Blame it on Rio*, Stanley Donen, 1984), que, além de apresentarem outros clichês acerca

157 Com ciúmes de Dinorá, Quero-Quero dirá aos capangas do coronel a única forma de matar Besouro, o herói que, pela proteção do orixá Ogum, tem o “corpo fechado”: ele não pode escapar da “lâmina de palmeira” – a “faca de ticum”.

da cultura brasileira, reduzem os cultos afro-brasileiros à sensualidade, ao “afro-disíaco”. Segundo Shohat e Stam (2006, p. 295-296): “Na comédia, *Feitiço do Rio*, vemos um ritual da umbanda que mais parece uma orgia na qual a mãe-de-santo distribui conselhos amorosos aos turistas em inglês”.

No filme *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960), a atuação de Mãe Sabina (interpretada pela mãe de santo Massu) é destacada por Stam (2008) por sua postura ativa diante da perseguição policial que causa a destruição de seu terreiro, durante a Era Vargas. Esse filme, segundo o autor, integra, juntamente com *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, e outras produções do Cinema Novo lançadas em 1962, como *Barravento* (o primeiro longa de Glauber Rocha) e *A grande feira*, de Roberto Pires, a chamada “Renascença Baiana – a redescoberta cinematográfica das riquezas culturais de Salvador no começo dos anos de 1960” (STAM, 2008, p. 297).

Em *Barravento*, embora o objetivo do diretor fosse utilizar a população negra como referencial estético do pobre e fazer uma crítica dialética ao candomblé, é a própria narrativa que se rende à riqueza cultural dessa religiosidade de matriz africana, seus mitos, símbolos e, principalmente, a liderança de Mãe Dadá. A produção revela, assim, a contradição entre essa intenção de Glauber Rocha e a composição da obra, que afirma o candomblé como elemento central daquela comunidade de pescadores, presente no espaço do terreiro e na vida de todos.¹⁵⁸ Nas décadas seguintes, as expressões culturais e religiosas populares passaram a ser reconhecidas como matriz de significações na cultura e no cinema brasileiros. Logo, diversas produções de ficção e documentários retrataram os cultos afro-brasileiros (o candomblé, a umbanda) e a história da população negra, como *O amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos milagres* (1977),¹⁵⁹ de Nelson Pereira dos Santos; *Deusa negra* (do diretor nigeriano Ola Balogun, 1978); *Iaô* (Geraldo Sarno, 1970); *Ôrí* (Raquel Gerber, 1989); *Fio da memória* (Eduardo Coutinho, 1991).

O universo religioso afro-brasileiro também foi tema de produções televisivas nesse período. Em 1985, a Rede Globo exibiu a minissérie *Tenda dos milagres*, baseada no romance homônimo de Jorge Amado. Escrita por Aguinaldo Silva e Regina Braga, a minissérie teve a

158 Para uma análise mais detalhada da religiosidade afro-brasileira no filme *Barravento*, ver SILVA, C. (2010).

159 Em sua análise da representação das matriarcas negras nesse filme, Ferreira (2014, p. 10) ressalta que, além da personagem fictícia Mãe Majé Bassã, destaca-se também a participação de duas mães de santo “reais”, Mãe Mirinha e Mãe Runhó do Bogum, o que, segundo a autora, confirma “o papel do cinema na construção da história [e da memória], visto que a narrativa cinematográfica reconhece tais matriarcas por sua autoridade religiosa e também por sua voz como ser político”.

atriz Chica Xavier no papel da mãe de santo Majé Bassã¹⁶⁰. Em 1990, a TV Manchete exibiu a minissérie *Mãe de santo*, uma produção escrita por Paulo César Coutinho em dezesseis capítulos, que, sob a narração de uma ialorixá interpretada pela atriz Zezé Motta,¹⁶¹ abordava as divindades do candomblé.

A figura da mãe de santo também remete ao significado da maternidade para as mulheres negras. A destruição dos laços de parentesco e a imposição das funções de objeto sexual ou “mãe preta” negaram-lhes tal função. Contudo, foi por meio da reconstituição da família de santo e do terreiro que ela foi capaz de restituir sua humanidade, seus afetos e memórias.

[...] a família representou para a mulher negra uma das maiores formas de resistência e de sobrevivência. Como heroínas do cotidiano desenvolvem suas batalhas longe de qualquer clamor de glórias. Mães reais e/ou simbólicas, como as das Casas de Axé, foram e são elas, muitas vezes sozinhas, as grandes responsáveis não só pela subsistência do grupo, assim como pela manutenção da memória cultural no interior do mesmo. (EVARISTO, 2005, p. 54).

Acerca do estereótipo da “mãe preta”, função imposta pelo sistema colonial/patriarcal às mulheres negras, que implicava no abandono de seus filhos para amamentar e cuidar das crianças da casa-grande, Lélia Gonzalez (1984, p. 235) enfatiza sua natureza contraditória: “a mãe-preta não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como querem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe”.

Por meio dessa “maternidade imposta”, a mulher negra foi capaz de criar microrresistências e se colocar como sujeito político no processo de formação cultural do país. Obrigada a assumir essa função materna, não exercida pela mulher branca, ela não só cuida das crianças, mas “passou para o brasileiro branco as categorias das culturas negro-africanas de que era representante. Foi aí que ela africanizou o português falado no Brasil (transformando-o em ‘pretuguês’) e, conseqüentemente, a cultura brasileira” (GONZALEZ, 1981 apud BAIROS, 2006). Dessa maneira, pode-se considerar que o cinema, ao trazer novos elementos para se pesquisar e construir a história (neste caso, sobre as matriarcas

160 Na novela *Duas caras* (também de Aguinaldo Silva, exibida pela Rede Globo em 2007/2008), Chica Xavier interpreta outra mãe de santo, Dona Setembrina.

161 Além dessa personagem, Zezé Motta interpretou outra líder religiosa do candomblé, Mãe Ricardina, na novela *Porto dos milagres* (escrita por Aguinaldo Silva, Glória Barreto e Ricardo Linhares e exibida em 2001) e recentemente Tia Celeste, mãe-pequena do terreiro de Mãe Marina na microssérie *O canto da sereia* (escrita por George Moura, Patrícia Andrade e Sergio Goldenberg e exibida em janeiro de 2013).

negras), reitera seu papel como produto e produtor de imaginários, estabelecendo-se como uma forma válida de representação do passado ao retratar o caráter processual e plurissignificativo da história (NOVA, 2009). Pode despertar, portanto, novos fluxos e percepções acerca das mulheres negras brasileiras.

3.4.2 O corpo e os silêncios da mulher negra

Em sua estrutura narrativa, especialmente na construção das personagens, o filme *Besouro* trabalha uma perspectiva marcadamente hierárquica das relações inter-raciais: o homem branco (ex-senhor, agora coronel) e a mulher negra (ex-escrava, agora empregada doméstica/cozinheira e amante), ou seja, centra-se nos extremos do privilégio e da desigualdade. A ausência total de personagens femininas brancas limita a análise dos significados da intersecção das desigualdades sociais, raciais e de gênero, historicamente construída na dicotomia mulher branca *versus* mulher negra nos papéis sociais, determinados a partir do ponto de vista do homem branco.

No filme, as relações de poder e de dominação têm o olhar masculino branco em posição privilegiada (hooks, 1992) e articulam o desejo e as estratégias de confrontação das personagens e figurantes. Nesse sentido, vale mencionar duas sequências que situam essas assimetrias e complexidades:

1- Olhando fixamente, coronel Venâncio “come com os olhos” uma jovem empregada (a câmera percorre seu corpo) e, em cena seguinte, ela vai até seu quarto servi-lo (Figura 57-A);

2- Ao visitar a feira reconstruída,¹⁶² o coronel aproxima-se das pessoas, cumprimenta-as com gentileza e também assim é recebido. Ele ajuda-as a reerguer as bancas, o que parece encantar uma jovem que, sorrindo, o acompanha com o olhar.

Em *close*, Chico (em primeiro plano) e Cobra Criada (Nilton Junior), em segundo

162 Depois da confusão no encontro de Besouro com Exu, quando o capoeirista tentando acertar o orixá acaba destruindo várias bancas da feira, coronel Venâncio aproveita a situação para se colocar a favor do “povo” (segundo ele, “gente que trabalha”) e contra o capoeirista (“gente que só destrói”, “bandido bêbado, besta e arruaceiro”). A situação é ambígua, já que coexiste com os capangas armados, sendo observada com desconfiança por Mãe Zulmira e outras pessoas mais velhas (figurantes).

plano, observam a situação, pouco convencidos (Figura 57-B).

A



B



Figura 57 - O olhar e o desejo

As personagens Teresa e Dinorá (mãe e filha, empregadas na casa do coronel Venâncio) oferecem diversos elementos de análise das imagens e imaginários sobre as mulheres negras. O espaço doméstico constitui cenário de assédios e abusos cotidianos, assim como de formas diferenciadas de enfrentamento, como nas sequências em que o coronel recebe a visita de um amigo deputado (Figura 58).

O deputado não tira os olhos do decote de Teresa (em destaque pelo uso do ângulo *plongée* e do *close* em primeiro plano) e elogia: “Essa moqueca tá ótima!”. A câmera oscila entre os pontos de vista das personagens masculinas e o corpo da empregada (primeiramente

só a parte superior do tronco). Essa associação entre mulher negra e comida também é recorrente na construção das personagens femininas negras na literatura, conforme aponta Edith Piza (1998, p. 105): “a constituição estereotipada da personagem feminina negra enquanto carne, matéria que alimenta e é alimento (no estereótipo da cozinheira e da prostituta) aparece como imagem de satisfações primitivas, imagens de abundância e prazer”.



Figura 58 - Moqueca

Coronel Venâncio percebe o olhar do amigo sobre Teresa, que, de forma automática, alheia ao que acontece, serve água. Esse som diegético da água caindo nos copos contrasta com a tensão expressa nos olhos do coronel, que, enciumado, manda a empregada voltar para

a cozinha e preparar um café novo para ser servido por “outra pessoa” (ênfatisa pela entonação). Ele confirma se ela entendeu e Teresa responde bem baixinho: “Sim, senhor!”.

Quem vai servir o café é a jovem Dinorá, com cabelo preso, postura cabisbaixa, e que fica ainda mais envergonhada com o assédio do deputado. Ele afasta a xícara, obrigando a jovem a se aproximar; isso a constrange, ela se desconcentra e derruba a peça de louça. O coronel ordena que ela limpe o chão e, ao se agachar, é devorada pelo olhar do deputado (Figura 59). Ela sai e os dois riem da situação. Na cozinha, Dinorá joga com raiva a bandeja em cima da mesa e avisa a mãe que vai para casa.



Figura 59 - Charuto

Nessas situações, mesmo que as duas personagens (Teresa e Dinorá) tenham sido caracterizadas e retratadas de forma diferenciada (pelo figurino, movimentos e ângulos de câmera), em comum elas apresentam a objetificação da mulher negra, pelo olhar e pela metáfora da comida, que já indicam as relações existentes nessa convivência assimétrica. Isso é acentuado em um espaço ainda mais íntimo, o quarto do coronel, onde se desenrola a cena a seguir, na qual vale ressaltar a *performance* corporal dele e de Teresa (Figura 60).



Figura 60 - Sede

Coronel: Teresa!

Teresa: Senhor!

Coronel: Aquela menina que tava servindo o café, é tua filha, não é?

Teresa: É! É Dinorá! É que o senhor não vê ela faz tempo e ela já tá uma moça, né?

[silêncio]

Coronel: Mande chamar ela até aqui!

Teresa: Ela já foi embora!

Coronel: Com ordem de quem?

[Teresa permanece calada.]

Coronel: Responda!

Teresa [olha cabisbaixa]: Ela tava se sentindo muito mal e eu deixei ela ir! Me desculpe!

Coronel [serve-se de um pouco mais de aguardente, toma um gole]: Aquela negrinha entroncada, como é o nome dela? Aquela...

Teresa: Joilda.

Coronel: [pausa] É! Isso! Mande ela levar um jarro de água no quarto do deputado porque ele tá morrendo de sede! [gesticula com irritação] A não ser que ela tenha sido dispensada também!

Teresa: Não, senhor!

Coronel [toma o último gole de aguardente e levanta-se, passa ao lado de Teresa e vai rumo à porta]

Teresa [olha-o de soslaio e curva o corpo para pegar a garrafa de bebida na mesinha, enquanto ele já está na porta]: O senhor quer que eu passe a noite aqui hoje?

[Ele vira-se e ela ergue-se. Os dois se olham em silêncio (em diagonal no quadro)].

Desse fragmento fílmico emerge, nos termos de Orlandi (2013, p. 82-83), “toda uma margem de não-ditos que também significam”. Para a análise desses sentidos que são subsidiários do dito, a autora sugere o silêncio, entendido não como falta ou vazio, mas como “horizonte, iminência de sentido”. Logo, pode-se considerar que essa produção de sentidos silenciados perpassa a representação audiovisual entre as personagens (posicionadas em primeiro e segundo planos) e é trabalhada de forma integrada com a corporeidade, o olhar, as falas e as posturas de coronel Venâncio e de Teresa, esta que se mantém predominantemente de cabeça baixa, fala baixo e explícita na forma de tratamento a subordinação a que está submetida, assim como ele reitera sua posição de poder. É evidente a construção da mulher negra como corpo disponível, seja na referência à filha da cozinheira (Dinorá), à “negrinha entroncada” ou mesmo à própria Teresa, sobre a qual é possível observar outros aspectos. As informações do material de divulgação do filme apontam esse relacionamento entre as personagens e o fascínio que a beleza da empregada negra provoca.

[Coronel Venâncio] Fazendeiro poderoso, “domina” a região onde se passa a ação. Seu personagem representa não só a opressão, mas a **relação dúbia** dos poderosos brancos com os negros naquela época. **Apesar de racista, Venâncio é fascinado pela beleza da negra Teresa, com quem tem um caso, e esse comportamento dúbio se manifesta ao longo de todo o filme.**

[Teresa] Mãe de Dinorá **tem um antigo relacionamento com o Coronel Venâncio**, que domina a região com mão de ferro. (grifo nosso).¹⁶³

Acerca dessas descrições e das sequências do filme que retratam esse relacionamento inter-racial, ancorando-se na análise de Moreira e Sobrinho (1994) sobre a temática, não se afasta aqui a hipótese desse “caso” entre Teresa e o coronel Venâncio ser utilizado por ela como uma estratégia de sobrevivência (dela e da filha, já que as duas trabalham para o fazendeiro), ainda mais no contexto histórico retratado no filme. Isso equivaleria considerar que essa personagem feminina negra “[...] percebeu a possibilidade de atuar nos interstícios da relação cotidiana com seu senhor, a despeito de a estrutura patriarcal de dominação assegurar a este interesses e prerrogativas” (MOREIRA; SOBRINHO, 1994, p. 91).

Entretanto, conforme observado nas sequências analisadas, prevalece nessa relação assimétrica a coerção e a violência, expressas principalmente na ênfase da personagem Teresa apenas como corpo (explorada pelo olhar, pela linguagem cinematográfica, pelo silêncio), o que remete à condição de objeto da mulher negra como cozinheira/empregada e amante

163 Disponível em: <<http://www.besourofilme.com.br>>.

(“serve a cama e a mesa”). Essas relações de poder foram historicamente invisibilizadas em favor de uma imagem de harmonia racial, na qual a mulher negra é predominantemente retratada como responsável por atrair e seduzir o homem com sua beleza e sexualidade, conforme destaca Carneiro (2002). Ao analisar os sentidos da brasilidade e miscigenação no *show* de mulatas, Giacomini (1994, p. 223) também indica esse lugar atribuído à mulher negra.

Aqui o simbolismo da harmonia racial esconde e inverte a relação de dominação a que esteve durante séculos submetida a mulher negra: enquanto escrava e enquanto mulher. A transformação da mulher negra em mulata irresistível – do ponto de vista do homem branco – reconstrói a relação de dominação, racial e sexual, enquanto resultado de atributos naturais da própria mulher negra/mulata.

Teresa aparece principalmente na casa do coronel, no exercício do trabalho de empregada/cozinheira, e, mesmo quando é mostrada na feira, suas ações estão relacionadas a essa função. Vale acentuar que essa personagem tem sua própria casa, na qual vive com a filha Dinorá, com quem tem uma relação de carinho e proximidade. Logo, pode-se considerar que é somente pela maternidade que ela desenvolve vínculos de afeto (Figura 61).



Figura 61 - A personagem Teresa

Em contraposição à mãe, Dinorá, interpretada por Jessica Barbosa (que também representa Iansã), demonstra uma postura mais combativa, dona de sua vontade, indicando assim algumas semelhanças com essa divindade afro-brasileira. Uma jovem destemida e independente que, junto com Besouro e Quero-Quero, também é discípula de Mestre Alípio. É ela quem vai procurar o herói e cobrar dele uma atitude, uma reação (“Você quer que eu defenda a cidade do coronel, é isso?”). Com firmeza, ela termina o namoro com Quero-Quero, ao vê-lo ser cooptado pelo coronel. Novamente se impõe quando o ex-namorado tenta agarrá-la (Figura 62).



Figura 62 - Dinorá

No decorrer da narrativa, Dinorá e Besouro se apaixonam, o que desencadeia mudanças na trama, já que, por ciúme, Quero-Quero trai seu melhor amigo; a relação é determinante também na caracterização dessa personagem feminina, no que concerne à sua identidade de gênero. A sequência em que Dinorá se olha no espelho (Figura 63) é significativa não apenas como uma espécie de rito de passagem, que tem uma dimensão temporal (até então o figurino da personagem era o mesmo de quando criança), mas principalmente corporal e estética. A jovem capoeirista admira-se diante do espelho, acaricia

o cabelo (agora mais volumoso) e, lembrando o elogio de Besouro (em voz *off*: “Você tá diferente! Tá mais bonita!”), sorri. Nesse sentido, confirma-se a construção social e cultural do corpo e da sexualidade.

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. (LOURO, 1999, p. 11).



Figura 63 - Espelho

Vale salientar ainda os sentidos que emergem desse objeto de cena: o espelho e, principalmente, a imagem nele refletida. Carranço e Borges (2004, p. 12) ressaltam o espelho na psicanálise lacaniana, na qual é considerado elemento fundamental para a constituição da identidade, pois possibilita à criança o reconhecimento de sua própria imagem; reiteram ainda em Umberto Eco a magia do espelho, que “não somente nos permite olhar melhor o mundo, mas também ver-nos como nos vêem os outros”. Tais autores utilizam essa metáfora do espelho para discutir a representação do negro no jornalismo brasileiro, que, pela imagem distorcida que oferece, é considerado um espelho infiel. Sodré (1995), ao propor uma

genealogia das imagens do racismo no Brasil, recorre ao mito do vampiro para pensar a exclusão da população negra do projeto de identidade nacional forjado pelas elites. Tal (in)visibilidade, por meio de suas estigmatizações, permanece ainda hoje nos meios de comunicação.

Drácula, bem o sabem os aficionados, não se reflete no espelho – logo, é sem imagem. O mito do vampiro tem sido persistente no imaginário contemporâneo, talvez porque indique, com alguma magia, a armação da cultura em construção de uma identidade. O conde Drácula é o inverso da identidade normalizada pela cultura pequeno-burguesa. E, para coroar todas as suas inversões antropológicas, não aparece no espelho. Mais uma razão, assim, para a atualidade desse mito. Na sociedade da imagem (anagrama de magia) ou dos dispositivos de visão, o sujeito só existe se aparece no “espelho”, isto é, se tem condições socioculturais de ter imagem publicamente reconhecível. (SODRÉ, 1995, s/p).

Articulando tais contribuições com as formulações de Morin (2014) e Castoriadis (1982), reitera-se a partir dessa cena da personagem Dinorá a potência imaginária do cinema, que possibilita deslocamentos e novas construções de sentido. Essa imagem refletida no espelho pode ser considerada uma possível forma de reconhecimento do corpo e da beleza da mulher negra, especialmente pela ênfase no cabelo, elemento corporal que designa, segundo Gilliam e Gilliam (1995), o entrecruzamento das assimetrias de gênero e raça diante do padrão de beleza vigente. Há também um sentido político na imagem, como síntese “do complexo e fragmentado processo de construção da identidade negra [que] conquanto uma construção social é materializada, corporificada” (GOMES, 2008, p. 25).

Ao elaborar a representação romântica de um casal negro, o longa de João Daniel Tikhomiroff inova, não apenas porque se trata de uma temática absolutamente escassa no cinema e na televisão brasileiros, mas porque explora, de maneira criativa, a corporeidade negra na construção narrativa e estética da sequência em que Dinorá e Besouro, jogando capoeira, brincam e namoram (Figura 64).

Os enquadramentos ressaltam essa movimentação corporal, a aproximação e a esquiva, o estilo rítmico do jogo, que suscita as relações de pertencimento; tal movimentação é expressa na memória das orientações de Mestre Alípio sobre a capoeira (lembradas na fala de Besouro). A capoeira é dança, é malícia, é sedução, não apenas no sentido da relação amorosa, mas como estratégia cultural, como jogo de resistência e acomodação, conforme ressalta Sodré (2005b). Isso é retratado no filme em *closes* e especialmente no uso do ângulo *plongée*, que evidencia o deslocamento de Besouro e Dinorá no quadro, mostrando a arte do jogo de corpo, da mandinga.

Na arte-jogo da capoeira, *malícia* (ou mandinga) é uma palavra-chave, por indicar com precisão a capacidade negra de contornar a ideologia ocidental do corpo – expressa nas prescrições que obrigam a um determinado uso do corpo, nas representações fixas, nos hábitos adquiridos e consolidados – e adotar, em questão de segundos, uma atitude nova. Solto em seu movimento, seduzido pelo próprio ritmo, o corpo encontra instintivamente seu caminho, *a medida da ocasião* ou o *kairós*. (SODRÉ, 2005b, p. 160, grifo do autor).



Figura 64 - Jogo de corpo

A cena de sexo também evidencia esse jogo e a beleza dos corpos (os dois são mostrados) e indica, sobretudo, uma possível mudança na representação da mulher negra. Nem a câmera nem a personagem masculina detém o domínio do olhar sobre Dinorá, que

assume a posição de sujeito, de seu corpo e de seu desejo. Trata-se de outra possibilidade de sentido, tanto no que se refere à perspectiva de gênero (MULVEY, 1983) quanto no aspecto racial, pois essa posição significa “uma investida no sentido de reinventar, reconstruir o corpo negro” (FIGUEIREDO, 2008, p. 242).



Figura 65 - Afeto e sexualidade

Pode-se considerar que isso é ainda trabalhado numa das sequências finais do longa, que demonstra a continuidade da resistência negra na atitude de Dinorá diante de coronel Venâncio: este, ao entrar na casa da jovem, exige reverência. Ele tenta agarrá-la, mas ela o enfrenta. Besouro assiste ao confronto: o coronel aponta uma arma e Dinorá, uma faca. O giro da câmera, o efeito sonoro e a mudança na expressão facial da jovem parecem indicar que ela incorpora o herói negro.

Ao soltar a faca, Venâncio acha que é uma rendição (“Isso! Obediente como a mãe!”), porém, diferentemente de Teresa, a capoeirista reage, usa a luta corporal como estratégia de defesa, dando vários golpes no fazendeiro. Tal *performance* da personagem diante da tentativa de estupro foi considerada pela crítica como um ponto positivo do filme: “[...] Dinorá estrela uma das cenas de ação mais impressionantes, que faz o público bater

palmas no cinema: anda na parede para pegar impulso e dar uma bela voadora no coronel inimigo de Besouro”, afirma a jornalista Fernanda Ezabella (2009, s/p).

Trabalhando a ideia de tempo cíclico, a narrativa de *Besouro* retoma seu ponto de partida. Chico aparece como mestre de capoeira do pequeno Júnior, que, como o pai, deseja ser chamado de Besouro. Numa encruzilhada, as duas personagens encontram Dinorá, que aguarda o filho para levá-lo à escola, e o coronel Venâncio, a quem o menino encara diretamente (Figura 66). O poder desse olhar, a imagem de uma mulher negra orgulhosa de si e, principalmente, a dimensão espacial da cena (filmada em ângulo *plongée*) indicam o movimento dos sentidos e dos sujeitos.



Figura 66 - Encruzilhada

CAPÍTULO 4 - A PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA RECEPÇÃO DO FILME *BENDITO FRUTO* EM GRUPOS

4.1 Instrumentos de coleta de dados em pesquisa de recepção fílmica

4.1.1 Grupo de discussão¹⁶⁴

A utilização da técnica de grupo de discussão propiciou aos participantes as condições de expor seus pontos de vista e percepções, confirmar sentidos vigentes, problematizar, negociar e até mesmo desafiar tais representações, reconhecendo sua natureza discursiva e seu papel central na construção das identidades. Buscou-se explorar nessa grupalidade construída as tensões, polissemias e ressonâncias que permeiam os discursos verbais e não verbais (falas, conversas, relatos, trocadilhos, diálogos, cochichos, pausas, tipos de entonação, gestos, interrupções, silêncios e expressões corporais etc.) produzidos pelas/pelos participantes.¹⁶⁵

A definição de grupo focal, elaborada por Kitzingen e Barbour (1999 apud BARBOUR, 2009, p. 21), mostra-se bastante apropriada para a compreensão dessa técnica de pesquisa qualitativa, pois, segundo os autores, “qualquer discussão de grupo pode ser

164 Acerca das origens do grupo de discussão como instrumento de pesquisa, alguns teóricos equiparam-no com a técnica de grupo focal (*focus group*), outros o distinguem. Essas diferentes terminologias remetem às raízes teórico-práticas e epistemológicas a que tais técnicas estão vinculadas: uma norte-americana e outra europeia (ARBOLEDA, 2008; CERVANTES BARBA, 2001; LEÓN, 2007). Mais conhecida como grupo focal, a versão adotada nos Estados Unidos remonta às entrevistas grupais usadas na sociologia norte-americana desde os anos 1920 e que se intensificaram durante a Segunda Guerra Mundial, como pesquisas que buscavam avaliar a capacidade de persuasão dos materiais de treinamento militar nas tropas do país. Posteriormente, essa técnica foi aprimorada nos anos 1940, com os trabalhos desenvolvidos por Robert Merton e Paul Lazarsfeld sobre a audiência de grupos a programas radiofônicos; e, nas décadas seguintes, foi empregada em pesquisas de mercado e de *marketing*, na avaliação de programas, campanhas e políticas públicas. Tal técnica de investigação consolidou-se nos anos 1980, com os estudos de audiência, já que permite recolher informação qualitativa sobre gostos e preferências do público (LEÓN, 2007; MEYER, 2008). A técnica era empregada por meio da interação grupal (com 8 e 12 participantes) acerca de um tema determinado e controlado por um moderador; este fazia perguntas para incentivar a participação dos integrantes, durante um período de uma a duas horas. A versão europeia, por sua vez, desenvolvida principalmente na Espanha e utilizada na sociologia e nos estudos de cultura e comunicações a partir da obra *Más allá de la sociología: El grupo de discusión - técnica y crítica* (1986), de Jesús Ibanez (um dos grandes nomes da sociologia crítica espanhola), passou a ser conhecida no âmbito das ciências sociais como “grupo de discussão”.

165 Com o propósito de ter um registro completo do momento da recepção fílmica, uma das preocupações iniciais desta pesquisa empírica foi a aquisição de equipamentos de áudio e vídeo (gravador de voz, câmera filmadora e projetor multimídia), que possibilitaram o registro audiovisual da exibição do filme e do grupo de discussão.

chamada de um grupo focal, contanto que o pesquisador esteja ativamente atento e encorajando as interações do grupo”. Considerando-se a postura mais aberta do grupo de discussão, constatada na bibliografia em espanhol, assim como as utilizações contemporâneas do grupo focal (*focus group*) que apontam sua aplicação na construção de uma experiência comunicativa, observam-se semelhanças entre as duas versões dessa técnica que são relevantes para a pesquisa proposta.

Dentre os filmes que compõem o *corpus* de pesquisa, a seleção do longa *Bendito fruto* (Sergio Goldenberg, 2004) para o estudo de recepção se justifica por ser uma comédia, estruturada em elementos do cotidiano brasileiro das relações inter-raciais e de gênero. Tais aspectos possibilitaram usar essa produção em três grupos com participantes de diferentes faixas etárias e níveis de escolaridade, conforme será indicado a seguir.

Segundo as orientações de Arboleda (2008) e Barbour (2009) acerca das técnicas de grupo de discussão e grupo focal, foi elaborado um roteiro¹⁶⁶ com sete questões, estruturadas em três eixos: 1- O filme e sua relação com o cotidiano; 2- Representações e memórias associadas às mulheres negras; 3- Exercício de criação de uma protagonista feminina negra. A função desse instrumento foi orientar a pesquisadora na função de moderadora do grupo, direcionando com flexibilidade a discussão para temáticas relacionadas às finalidades e aos objetivos da pesquisa.

4.1.2 Formulário de perfil e observação

A utilização de um formulário possibilitou coletar informações que posteriormente subsidiaram a construção dos perfis dos participantes de cada grupo. De forma objetiva, tal instrumento, preservando o anonimato das/dos participantes (GIL, 2008), permitiu o acesso a aspectos pessoais e subjetivos, como idade; gênero com o qual se reconhece/é reconhecido/a; estado civil; ocupação; renda familiar em salários-mínimos; pertencimento racial (por meio da autodefinição de raça e cor¹⁶⁷ em seis categorias, que combinam as utilizadas no Censo e

166 Esse roteiro do grupo de discussão consta do Apêndice B.

167 Embora tais termos pareçam ter sentidos intercambiáveis, salientamos o já mencionado caráter negociado de “raça” a partir da ênfase na “cor”.

outras mais abertas, para descrição da/do própria/o participante¹⁶⁸); hábitos de consumo de filmes e cinema nacional (se possui esse hábito e qual foi o último filme brasileiro visto).¹⁶⁹

O questionário foi aplicado antes da exibição do filme e da realização do grupo de discussão. Nos grupos 1 – Universidade de Brasília (UnB) e 3 – Centro de Referência, foi preenchido por escrito pelas/pelos participantes, já no grupo 2 – Associação de Idosos, em razão do grau de instrução das/dos integrantes, essa técnica foi aplicada oralmente.¹⁷⁰

A observação também foi utilizada para a coleta de dados. Segundo Gil (2008), essa técnica permite que os sujeitos, o cenário e o comportamento social das/dos participantes sejam considerados a partir do ponto de vista do/da pesquisador/a, que assume a posição de espectador/a. Embora as gravações em áudio e vídeo tenham sido fundamentais para o trabalho de transcrição dos dados, as anotações da pesquisadora/moderadora ajudaram a reconstruir a memória das reações e percepções das/dos participantes durante a exibição do filme e o grupo de discussão.

4.2 A seleção e o perfil das/dos participantes

O termo “seleção”, segundo Gaskell (2002), mostra-se mais adequado à pesquisa qualitativa, em detrimento de “amostragem”, que carrega conotações de levantamentos estatísticos e pesquisa de opinião. Tal autor menciona que, apesar de ser indicado o emprego de técnicas em grupo com pessoas desconhecidas, visando a criar o momento/situação grupal, esta não é uma regra, pois, em alguns casos, a familiaridade anterior é uma vantagem.

Assim, inicialmente foram selecionados um grupo de estudantes da UnB e um grupo de aposentadas/os integrantes de uma associação de idosos de Goiânia.¹⁷¹ Entretanto, após

168 Utilizando a situação hipotética das entrevistas para realização do Censo e algumas das categorias utilizadas pelo IBGE, como “branca”, “preta”, “amarela” e “indígena”, o item para preenchimento da definição de raça e cor possibilitava a indicação da etnia na classificação “indígena”, assim como oferecia mais duas opções: “nenhuma dessas categorias” e “outra” (aberta para indicação de outra definição que a/o participante julgasse mais adequada).

169 O questionário de perfil consta do Apêndice C.

170 Mesmo considerando as implicações da relação moderadora/participante no preenchimento do formulário, tal estratégia foi necessária para evitar uma das limitações dessa técnica apontada por Gil (2008), que é excluir as pessoas que não sabem ler e escrever ou que têm dificuldades de interpretação, como é o caso desse grupo, cujos integrantes constituem uma turma de educação de jovens e adultos (EJA).

171 A seleção desses dois primeiros grupos justifica-se pela facilidade de articulação e mobilização, tendo em

realizar a pesquisa com tais grupos, percebemos uma grande lacuna quanto à faixa etária, por isso foi necessário um terceiro grupo, composto principalmente por servidoras públicas.¹⁷² Portanto, a pesquisa de recepção foi realizada com um total de 58 participantes, divididos em três grupos, os quais foram nomeados de acordo com o local onde foi realizado o estudo:

Grupo 1 – Universidade de Brasília (UnB)

Com 33 participantes, esse grupo é predominantemente jovem (entre 18 e 24 anos) e feminino (73% do total); é composto por estudantes universitárias/os, com estado civil solteiro e renda familiar de três a mais de dez salários-mínimos (87%). Quanto à definição de raça e cor, 30% declararam-se “branca” e 30% marcaram a opção “outra”, acrescentando a classificação “parda”. Sobre o último filme brasileiro visto, 52% citaram produções da Globo Filmes.

O ambiente de sala de aula e a atuação da pesquisadora como moderadora do grupo de discussão são aspectos que certamente influenciaram o processo, como é possível perceber na postura das/dos participantes tanto durante a exibição do filme (atentos, embora alguns utilizassem celulares e *notebooks*) quanto durante a discussão (a maioria levantava a mão, solicitando a vez de falar, por isso há poucas falas entrecruzadas).

[...] as dinâmicas que perpassam o grupo focal são marcadas pelo conflito e pela autoridade. Mas uma co-produção, seja de sentidos, de identidades ou de normas é sempre perpassada pela tensão entre hegemonia e resistência. Pesquisador e informantes desafiam-se mutuamente, surpreendem-se, desconfiam, intimidam-se, estranham-se e reconhecem-se. Contudo, a atividade dialógica do grupo focal expressa um desafio a ambos: construir conjuntamente conhecimentos e compreensões a respeito daqueles que dividem conosco um mundo comum, ainda que representativamente cindido. (MARQUES; ROCHA, 2007, p. 51).

O expressivo número de participantes, a disposição das carteiras e o uso da câmera fixa (escolha para evitar uma interferência excessiva) dificultaram um registro mais detalhado das interações individuais. Buscou-se uma maior aproximação com o grupo (no sentido de incentivar a participação), ao explorar repertórios compartilhados pelos/pelas jovens integrantes acerca da cultura audiovisual.

vista a proximidade da pesquisadora com a Associação de Idosos (sua mãe é uma das associadas) e o fato de atuar como bolsista em uma disciplina optativa oferecida para estudantes de graduação da UnB.

172 O terceiro grupo de discussão reuniu-se em uma sala cedida pelo Centro de Referência Estadual da Igualdade, órgão ligado à Secretaria de Estado de Políticas Públicas para Mulheres e Promoção da Igualdade Racial – Semira/Goiás (existente no período de realização da pesquisa).

Grupo 2 – Associação de Idosos

Fundada em 1989, a Associação de Idosos do Brasil (AIB), sediada em Goiânia, é uma entidade não governamental sem fins lucrativos que desenvolve diversas atividades educativas, recreativas e relacionadas à saúde e ao bem-estar da pessoa idosa.¹⁷³ Composto por quinze estudantes da turma de EJA da Escola Municipal Dona Belinha, localizada nas dependências da AIB, este segundo grupo de discussão é predominantemente feminino (97%), está na faixa etária da maturidade (27%) e da velhice (66%) e compõe-se de aposentadas/os ou pensionistas do INSS.

Quanto ao estado civil, 40% são viúvas e 27% são divorciadas/ separadas. Têm renda familiar de um a três salários-mínimos (80%) e não possuem o hábito de ver filmes (60%), nem mesmo pela televisão. Acerca da definição de cor e raça, 27% das/dos participantes definiram-se como “branca”, 13% como “indígena” e 33% como “outra”; desses 33%, 20% apontaram a definição “morena” e 13% “parda”. Conforme já mencionado, o preenchimento do formulário foi realizado oralmente em um primeiro encontro, anterior à realização do grupo de discussão. Tal procedimento suscitou algumas reações específicas das/dos participantes: várias/os solicitaram ajuda, pedindo que a moderadora as/os definisse; outras entendiam a pergunta como uma possível acusação de racismo e respondiam de imediato que não eram racistas; outro participante definiu-se como indígena, justificando que o Brasil era uma mistura.¹⁷⁴

A exibição do filme ocorreu em um segundo encontro, no qual foram oferecidos refrigerante e pipoca às participantes. O contexto situacional da recepção é o foco da pesquisa de Dafne Silva (2010), que analisa as práticas de recepção em exposições itinerantes de cinema. De modo semelhante a essas, o local onde esse grupo foi reunido, isto é, uma sala de aula da Escola Municipal Dona Belinha, teve que ser modificado para abrigar a exibição do filme – foram colocadas cortinas de tecido nas janelas para diminuir a claridade no ambiente.

Outro aspecto relevante apontado pela autora, também constatado nesta pesquisa, é a especificidade da experiência de recepção de filmes, já que, diferentemente das salas de cinema, “ali, as regras são outras, as pessoas circulam, conversam, dão risadas, a sessão

173 Informações do *site* da instituição. Disponível em: <<http://www.aibgyn.com.br>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

174 Tais aspectos podem ser considerados indícios da dimensão subjetiva das relações inter-raciais no país, nas quais a conotação racial permanece, mesmo que submersa, diluída na miríade de termos e classificações de cor da pele e constitui uma problemática fundamental nos processos de reconhecimento social no Brasil.

promove o encontro e outra sociabilidade, o espaço adaptado e as relações entre os sujeitos parecem disputar a atenção com o filme que está sendo projetado” (SILVA, D., 2010, p. 89). Além das conversas, das constantes saídas e entradas na sala, algumas participantes atendiam o celular, tomavam seus medicamentos, faziam ações cotidianas paralelamente à exibição, que já nos minutos finais foi interrompida pelo aviso de greve no transporte público.

Dessa forma, o grupo de discussão teve que se reunir dois dias depois, o que ocasionou uma maior dificuldade das participantes em relembrar o filme e compreender as perguntas do que nos outros grupos. Tais relações nos remetem ao papel do/da moderador/a na condução do grupo focal. Segundo Smithson (2008), em oposição à postura neutra comumente indicada na literatura sobre tal técnica, o moderador deve ter uma posição reflexiva, consciente de sua influência no grupo, o que não o impede, segundo a autora, de utilizar sua própria experiência como uma forma de incentivar a discussão.

Grupo 3 – Centro de Referência

Com dez participantes, este grupo é majoritariamente feminino (90%), nas faixas etárias entre 30 e 39 anos (40%) e entre 50 e 59 anos (30%). Metade trabalha no serviço público estadual e 30% atua em profissões diversas (produtor/a cultural, professor/a universitário/a e religiosa); quanto à definição de cor e raça, a maioria (60%) marcou a opção “preta” e 20% “branca”. Grande parte das/dos participantes têm formação superior completa (60%) e renda familiar entre um e seis salários-mínimos (70%). Quanto ao estado civil, 50% são solteiras/os e 40% casadas/os ou mantêm união estável; metade do grupo afirma ter o hábito de ver filmes e, quanto ao último filme brasileiro visto, 60% mencionam produções da Globo Filmes.

Neste terceiro grupo, embora menor, a postura das/dos participantes na discussão evidenciou de forma mais incisiva as diferenças de pontos de vista, discordâncias e contradições. Tais elementos subjetivos que emergem do contexto grupal e se constroem nas relações e tensões entre os participantes revelam, segundo Cervantes Barba (2001), não apenas opiniões, mas visões de mundo, fragmentos de sistemas de significação mais amplos, pelos quais essas pessoas estruturam suas subjetividades e se relacionam com o mundo.

4.3 Tratamento e análise dos dados

Para o tratamento inicial dos dados coletados na pesquisa de recepção do filme *Bendito fruto*, foram utilizadas algumas contribuições da metodologia de pesquisa qualitativa, especialmente a técnica de análise de conteúdo (BARDIN, 1977; GUERRA, 2006). A categorização em dois grandes eixos possibilitou trabalhar de forma sistematizada com uma grande quantidade de dados, evitando limitar-se à ordem cronológica dos encontros, porém, contemplando a complexidade dos discursos veiculados por cada grupo.

O modelo de mediações codificação/decodificação (HALL, 2003) e as categorias de silêncio, paráfrase e polissemia (ORLANDI, 2007, 2013) fundamentam a análise discursiva dos sentidos expressos (o dito) e implícitos (o não dito) presentes nos discursos verbais e não verbais expressos pelas/pelos participantes.

Os dizeres não são [...] apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade, suas condições de produção. Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele. (ORLANDI, 2013, p. 30).

Dessa forma, tais discursos foram classificados em dois eixos. O primeiro, “O filme e o cotidiano”, é constituído por três temáticas (a) O final feliz; b) Mulheres ficcionais e reais; c) Memórias visuais) e, a partir do modelo de mediações de Hall (leituras preferenciais, negociadas e oposicionais), busca-se investigar as formas como as/os participantes leem, interpretam, apropriam-se ou ressignificam as representações sobre as mulheres negras veiculadas no filme *Bendito fruto*, em outras produções audiovisuais e na cultura em geral, assim como a maneira como relacionam essas imagens e memórias visuais com suas práticas cotidianas e em seus contextos culturais.

O segundo eixo, “As micronarrativas”, agrega as narrativas orais criadas pelas/pelos participantes nas quais imaginam uma produção audiovisual com uma mulher negra como protagonista. A partir de sua caracterização e trajetória, objetiva-se analisar os repertórios imaginários que cada grupo tem sobre as mulheres negras, assim como identificar se (e quais) outras “posições-de-sujeito” (HALL, 1997) são oferecidas por meio dessas protagonistas.

4.4 Mediações, representações e memórias sobre mulheres negras

Embora o modelo codificação/decodificação (HALL, 2003) indique três tipos de decodificação dos discursos televisivos, as leituras referencial, negociada e oposicional, segundo Ronsini (2012) elas devem ser consideradas mais como posições ideais do que necessariamente estruturas rígidas, preestabelecidas. Por tal razão, a autora enfatiza que a aplicação desse modelo vai muito além de simplesmente repetir o que designa cada uma dessas posições, fazendo-se necessária uma definição específica do que constituem essas diferentes formas de decodificação, de acordo com as temáticas e os objetivos de cada pesquisa proposta. Acerca dos riscos e perigos que envolvem a atuação de analista na definição do sentido preferencial, que, embora feita a partir de uma análise do produto (neste caso, o filme), também agrega a subjetividade de quem a realiza, Hall (2003, p. 373) ressalta que é preciso

[...] assumir esse risco analítico e digo isso porque não acho que essa seja uma arena na qual se possa ter um método científico completamente objetivo [...] esse é o momento da pesquisa onde se tenta suprimir ao máximo sua própria leitura para reconstituir o texto como um objeto de pesquisa. Porém também penso que não existe um modo de se fazer isso sem reconhecer que já se está dentro do sentido.

Atentando para tais aspectos que certamente também são constitutivos das pesquisas qualitativas e compreendem um exercício conjunto de interpretação e vigilância autocrítica, apresentamos a seguir a descrição de cada uma das posições que serão analisadas no primeiro eixo, “O filme e o cotidiano” (e suas temáticas: a) O final feliz; b) Mulheres ficcionais e reais; c) Memórias visuais). Logo, constituem leituras preferenciais aquelas que contemplam a concordância total (sem questionamento) com as representações positivas, a não percepção, a negação ou a reprodução de uma visão naturalizada e romantizada das assimetrias raciais, sociais e de gênero que incidem sobre as mulheres negras no filme *Bendito fruto* (Sergio Goldenberg, 2004) e no contexto sociocultural.

As leituras negociadas referem-se a pontos de vista e atitudes que reconhecem e/ou problematizam as razões ou causas dessas desigualdades vivenciadas pelas mulheres negras no filme, em outras representações e memórias visuais, nas relações sociais e nas próprias experiências das/dos participantes, correlacionando tais instâncias a partir de vínculos, contradições e apropriações de sentido. Já as leituras oposicionais agregam a capacidade de contestar e ressignificar os conteúdos oferecidos por esse longa-metragem, por outros

produtos audiovisuais e pela cultura brasileira em geral, ou seja, pelos imaginários hegemônicos sobre as mulheres negras, indicando assim possibilidades de interpretação e/ou desnaturalização dessas representações e memórias visuais, bem como de reconhecimento das posições de sujeito assumidas e exercidas pela mulheres negras em suas estratégias de subversão, resistência, sobrevivência e protagonismo.

4.4.1 Eixo 1 – O filme o cotidiano

4.4.1.1 O final feliz

Esta temática abrange as leituras das/dos participantes acerca do final feliz apresentado pelo filme *Bendito fruto*, que instiga **POSICÕES PREFERENCIAIS** dos três grupos. Os grupos 1 e 2 aceitam os códigos oferecidos pela narrativa audiovisual, ressaltando o final feliz como representação de amor e, principalmente, de resolução dos conflitos e diferenças para o casal heterossexual Maria e Edgar; apontam também a atuação da personagem Virgínia na disputa por Edgar, vista como “a outra” nas leituras das/dos participantes desses dois grupos. Já no grupo 3 emerge uma leitura do final feliz como uma construção narrativa alheia à questão de gênero.

Grupo 1 – UnB

“[...] O final me surpreendeu, não esperava que o Edgar fosse assumir a Maria e decidir ficar com ela, senti que no começo ela era só parte da casa dele e que com outra mulher chegando ele a trocava facilmente, mas ele decide ficar com ela, colocando a relação dos dois em primeiro lugar.”

“A parte que me deixou balançada foi numa das cenas finais, quando Maria e Edgar saem para passear e um decide pegar nas mãos do outro, não se importando com o que os outros pensariam, mas com a felicidade de que estavam sentindo.”

“[...] a Virgínia invade o lar da Maria e do Edgar, ela infiltra-se nesse relacionamento afetivo para roubar o marido da Maria.”

Grupo 2 – Associação de Idosos

“No começo ele [Edgar] não tava assumindo não, né? No final do filme que ele veio assumir, porque ele viu que gostava da Maria, e a Virgínia, a Virgínia era outra! A Virgínia era só um passatempo!”

“Eu gostei de tudo, sabe? Aquela hora que a [...] como é que ela chama [Maria? - Moderadora], não! a Virgínia! Aí eu não gostei, estragou o romance! [...] mas o final eu achei bom, achei bom porque eles terminaram juntos! Apesar da traição, foi bom!”

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] tem uma estrutura do filme que não tem nada a ver com a questão de gênero! Então acaba tendo final feliz somente porque é uma estrutura hegemônica do cinema, então dificilmente você vai ver colocar um final infeliz, mesmo que fosse um homem e uma mulher branca, vai terminar com aquele caszinho, a estrutura narrativa é essa!”

Desse modo, pode-se observar a manutenção do padrão heteronormativo sobre o qual se ancora o cinema clássico, uma vez que nos dois primeiros grupos há uma concordância com as representações (da esposa e da amante) e, no terceiro, esse modelo “famiiazinha” é visto como tão sedimentado que seu questionamento parece desnecessário. É exatamente a eficiência do modelo narrativo clássico como uma pedagogia cultural que Louro (2008) problematiza ao analisar os sentidos atribuídos pelo cinema às relações de gênero e suas implicações na constituição das subjetividades. Segundo a autora, por meio das narrativas fílmicas são veiculadas representações de práticas e comportamentos legítimos e desviantes, sadios e impróprios, que podem assumir efeitos de verdade nos processos de construção das sexualidades, dos corpos e das identidades de gênero.

Mesmo que Maria não seja oficialmente assumida como esposa, essa posição parece ser reconhecida pelas/pelos participantes dos grupos 1 e 2 a partir da personagem Virgínia, que é considerada a amante, “a outra”, alguém que interfere na vida do casal. A antropóloga Miriam Goldenberg (1997, p. 11, grifo da autora) também discute como tais representações da outra, aquela que não está inserida na posição “esposa-mãe”, estão impregnadas na sociedade:

Representada em romances, filmes, novelas de tevê, peças de teatro e mesmo na cabeça da maior parte das pessoas como vilã, mulher fatal e perigosa, ameaça aos lares felizes e à família, a *Outra*, a amante do homem casado, é um personagem muito presente na vida de cada um de nós. Reais ou não, essas representações tornam a *Outra* um ser misterioso e profano, encoberto por enigmas e máscaras, que pode a tudo e a todos contaminar. É a mulher pecadora, Eva, desobediente a Deus e aos valores da sociedade, que deve permanecer escondida (ou se destruída) para não macular a pureza das virgens e das esposas fiéis.

O final feliz dado ao casal inter-racial homossexual Marcelo e Anderson também suscita posições preferenciais dos grupos 1 e 3, ao passo que no grupo 2 essa temática não é abordada, embora, durante a exibição do filme, tenha sido possível observar as reações das participantes diante das cenas em que Marcelo e Anderson aparecem. Elas cochichavam entre si e demonstravam expressões corporais de reprovação. Logo, pode-se considerar que se trata de um tema ainda tabu nesse grupo.

Grupo 1 – UnB

“Gostei especialmente do final dado ao filho da Maria, pois ele é *gay* e mulato, criado sem pai, e ainda assim atingiu sucesso no amor e tem a oportunidade de viajar pelo mundo conhecendo novos locais”.

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] quando aquele companheiro [Marcelo] do menino [Anderson] vai e assume caminhar com ele, com aquela mulher porque já tem outra mentalidade! É essa mentalidade que nós vamos ter que fazer o país. [Mas ele também foi um pouco racista! – P.2] [Foi classista! – P.3] [Moderadora: Quando fala da periferia?] Quem não vai na periferia, tem medo da periferia! Quem não vai, tem medo!”

Acerca dessas interpretações dos grupos 1 e 3 sobre o desfecho dado ao casal *gay* e principalmente sobre a atuação de Marcelo, que encarna um galã de novela admirado por todas as personagens femininas, pode-se considerar que constituam pequenas subversões à estrutura heteronormativa ainda predominante no cinema, conforme já mencionado. Contudo, as assimetrias raciais e sociais ainda permanecem nas leituras das/dos participantes, que ressaltam a postura de Marcelo em assumir o namoro com Anderson.

Embora esse jovem negro tenha uma carreira bem-sucedida como DJ na Europa, o “sucesso no amor” é visto como uma forma de ascensão, o que indica também como a questão racial marca a disparidade entre as personagens masculinas. Além disso, evidencia-se nas interpretações a conformação de imagens preestabelecidas sobre a periferia, uma espacialidade que suscita medo tanto no filme (nos comentários de Marcelo) quanto na recepção (na leitura da participante).¹⁷⁵

Nos grupos 1 e 3 há **LEITURAS NEGOCIADAS** desse desfecho dado à história de Maria e Edgar que problematizam tal representação de amor, atentando-se para assimetrias de gênero: o fato de Maria perdoar a traição de Edgar (entendido por algumas como uma postura passiva) e a ênfase no cuidado da casa e do marido ou o desejo de ter um companheiro como característica comum às personagens femininas (Maria, Virgínia, Choquita e Telma).

Grupo 1 – UnB

“[...] o filme retratou um final pouco realista, se comparado ao peso da denúncia a que se propõe.”

“O papel da mulher transmitido em *Bendito fruto* é bastante clichê, o que me causou certo incômodo. A maioria das personagens sentia vontade de se casar e de ter um marido/companheiro, tinham atitudes para agradar o amado [...]”

175 Tal posicionamento da personagem e da participante é contestado. Durante a exibição do filme e no grupo de discussão, outras participantes do grupo 3 criticaram a postura de Marcelo, que em determinada sequência do filme refere-se à favela como um lugar oposto à civilização e onde ele pode ser sequestrado.

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] porque o final feliz tem que ser o final romântico que ela que perdoa? O cara [Edgar] ficou bêbado, pisou na bola várias vezes, transou com outra pessoa [Dentro da casa deles! – P1], e em momento nenhum mostra ela [Maria] seguindo a vida!”

Essa temática não suscita leituras negociadas no grupo 2, que, conforme já foi mencionado nas posições preferenciais, aceita e concorda com o final feliz. Entretanto, vale sublinhar como essas participantes, a partir de suas experiências pessoais, discutem a imposição do casamento como único destino às mulheres.

Grupo 2 – Associação de Idosos

P.1: [...] no meu tempo menina não estudava não pra não escrever pra namorado!

Moderadora: As meninas não podiam estudar?

[Participantes respondem em coro]: Não!

P.2: Porque ia escrever carta para os namorados! [...] As meninas iam pra aula só pra aprender a assinar o nome, pra que na hora que fosse casar, soubesse assinar. Não era nem pra votar, porque naquela época mulher não votava. [...] Isso na minha época já, na da minha mãe nem escola não podia ter. [as outras concordam]

Moderadora: Vocês acham que ser mulher impediu algumas coisas?

P.1: Ah! impedia assim, é porque o sonho da mulher, de nós naquela época era ler, escrever ah! sonhar, né? mas o que aprendia era crochê, bordado, ponto de cruz, [fiar – P.2] [...] e sofrer, somente! [e criar filho – P.2] e casar pra criar filho, casar logo [gesticula com as mãos, indicando pressa] com 16 anos tinha que casar, aí ia comprar isso e aquilo de cama, mesa [...].

Tais discursos apontam que as mulheres eram, e continuam sendo, preparadas para as funções de esposa, dona de casa e mãe, o que dificultava ou mesmo impedia a autonomia feminina, que, para essas entrevistadas (com faixa etária entre 55 e 88 anos), significava ter acesso a educação. Para a maioria dessas participantes, isso só pôde ser retomado agora na maturidade e na velhice, na turma de EJA da Escola Municipal Dona Belinha, onde funciona a Associação de Idosos. Diferentemente dos demais grupos, as/os participantes do grupo 3 elaboram **LEITURAS OPOSICIONAIS** do final feliz retratado em *Bendito fruto*, ao contestarem os sentidos oferecidos e reivindicarem outras possibilidades de desfecho da narrativa.

Grupo 3 – Centro de Referência

“Teria que ter mostrar ela com uma nova experiência, ah! ter mudado, dado uma televisão nova [...]. Foi passear só! O passear pra mim não foi final feliz!”

“Porque não podia ter outro final feliz? Por que o final tem que ser aquele? [...] Por que ela não pode ter encontrado outro homem, negro ou branco? Porque ela não pode seguir a vida?”

Tais interpretações elucidam a desigualdade de gênero, já indicada no título do filme, pois Edgar tem o privilégio masculino de vivenciar outras aventuras e experiências durante a narrativa, enquanto a personagem Maria almeja ser reconhecida, assumida como companheira.

As diferentes interpretações do final feliz do filme confirmam a importância do amor romântico, representado em imagens e sons pelo cinema e pela televisão (como evidencia a novela *Primeiro amor*, dentro da narrativa fílmica) e idealizado nos contos de fadas, nas canções e narrativas populares. Todavia, como aponta Barbosa (2011, p. 4), trata-se de uma construção histórica, social e discursiva.

Heteronormativo, monogâmico, fiel, comprometido com a instituição do casamento e com a formação da família, o amor romântico apresenta no *happy end* do filme de amor uma felicidade terrena e eterna. Mas há aí um paradoxo, conforme aponta Morin: “é na medida em que o filme se aproxima da vida real que ele acaba na visão mais irreal, mais mítica: a satisfação dos desejos, a felicidade eternizada”.

Esses elementos mencionados pela pesquisadora estão presentes nos discursos das/dos participantes, que aceitam, negociam, contestam ou mesmo rejeitam esse desfecho como modelo de relacionamento afetivo e felicidade. No caso dos grupos 1 e 3, talvez em virtude do acesso às reflexões sobre gênero, observa-se um posicionamento incisivo diante dessa ideia de final feliz, o que é muito pertinente no sentido de desnaturalizar as assimetrias de gênero e raça, mas também parece impedir a percepção de outras construções de sentido, alguns indícios de desconstrução que o filme oferece, mesmo com suas limitações.

Cita-se, por exemplo, a atuação de Marcelo Monte, galã de novela, que como *gay* subverte a norma heterossexual; a seleção de atores e atrizes na faixa dos 40 a 60 anos para esse triângulo amoroso pode indicar outras representações de amor, de vínculos afetivos, que diferem do que predomina no cinema e na televisão; sobretudo, a construção de um final feliz para uma mulher negra, geralmente ausente, excluída de tais representações. Esse último aspecto, aliás, essa leitura que fica no domínio do não dito também pode ser considerada um indício do quanto o imaginário da escravidão e das relações inter-raciais e de gênero no Brasil marca, determina nosso olhar sobre a personagem feminina negra.

4.4.1.2 Mulheres ficcionais e reais

As interpretações acerca dos papéis e lugares atribuídos às personagens Maria e Virgínia e às mulheres reais (brancas e negras) inserem-se nesta temática. Somente o grupo 2 apresenta **LEITURAS PREFERENCIAIS** que expressam, a partir dessas duas personagens, a negação das assimetrias no âmbito afetivo, conforme pode ser observado na primeira parte do diálogo a seguir.

Grupo 2 – Associação de Idosos

Moderadora: Naquela discussão, na hora que o Edgar vai à casa da Maria, ela diz para ele: “você é igual a sua mãe, acha que preta é só pra cama e mesa! Pra sair com você na rua, pra apresentar pros outros, pra ser sua mulher tem que ser branca!”. Vocês acham que tem essa diferença?

P.6: Pra mim não tem nada a ver!

P.7: Eu também acho que não tem nada a ver!

P.1: Deixa eu falar! A moça só casa com negro se o negro tiver dinheiro!

Moderadora: E como tá no filme: o homem branco e a mulher negra?

P.1: É mais difícil, muito difícil o homem branco casar com a mulher preta, só se ela tiver dinheiro também!

Moderadora: Por que que a senhora acha que é difícil?

P.1: Porque ele só quer ela pra servir de empregada, pra sair, pra sociedade ele não vai [com o dedo indica negativa], ele vai caçar uma mocinha branquinha! [risos]

P.4: A Maria era esposa dele e ele não falava! [referindo-se à Edgar]

P.2: Pra mostrar pra sociedade, pra família, então existe sim o preconceito, esse preconceito, essa diferença existe!

Nessa segunda parte do diálogo é evidenciada, a partir da trajetória das personagens Maria e Virgínia, a intersecção das assimetrias raciais, sociais e de gênero na vida de mulheres brasileiras. Tais posicionamentos constituem **LEITURAS NEGOCIADAS**, já que contestam a negação das desigualdades, visão predominante no grupo e fortemente ancorada no mito da democracia racial, ainda hoje “um ideário importante para amainar e coibir preconceitos” (GUIMARÃES, 2006, p. 269). Logo, é ressaltada a condição duplamente assimétrica da mulher negra no mercado afetivo, naturalizada no âmbito dos relacionamentos ilegítimos e na função de empregada, de modo semelhante ao retratado na trajetória da personagem Maria.

Essa postura oscilante entre a naturalização e a percepção das assimetrias raciais e de gênero é também evidenciada em diálogos subsequentes, dos quais emerge três aspectos relevantes. O primeiro é a existência de hierarquizações dentro do próprio grupo. Mesmo que as/os idosas/os compartilhem relações de amizade e uma convivência diária na turma de EJA,

assim como outras atividades coletivas, como festas, oficinas e passeios, a percepção de uma participante elucida as diferenças até mesmo nesse contexto de proximidade, revelando as fissuras existentes entre o nível dos discursos (no qual impera o afeto) e o nível das experiências cotidianas (permeado por assimetrias de cor/raça).

Grupo 2 – Associação de Idosos

Moderadora [pergunta para P.1]: Lembrando aquela cena em que a Maria vai aos correios enviar dinheiro para o filho, você percebe diferenças de tratamento?

P.1: Ih! Como percebo! Tem até aqui no meio de nós! [indica o grupo]

[enquanto a moderadora ouve outra participante que fala seguidamente, P.1 continua o assunto com P.3 (essa conversa é captada pela câmera)]

P.1: Presta atenção! Existe sim! [enfática]

P.3: [inaudível] [gesticula como estivesse se defendendo]

P.1: Não tô falando de você, mas no meio de nós tem diferença de cor! Às vezes o negro é mais rico do que eles e ninguém quer saber! Tem que ser branco! Tem que ser branco! [expressa indignação]

O segundo aspecto é a recusa do reconhecimento de descendentes dos relacionamentos inter-raciais, considerados indesejáveis, ilegítimos, o que supostamente justifica a abstenção, a negação da paternidade do homem branco. Isso é mostrado no filme, e uma fala de Maria menciona a prática do aborto, prática essa que algumas participantes afirmam existir na vida real mas negam conhecer alguém que tenha vivido tal situação. Ou seja, elas não abordam diretamente a questão, considerada tabu.

Grupo 2 – Associação de Idosos

Moderadora: Lembrando aquela parte no filme, em que a Maria fala que a sogra, a Dona Consuelo ficou sabendo que ela estava grávida e a levou a uma clínica de aborto. Vocês conhecem alguém que passou por essa situação?

Várias: Isso acontece! [afirmam existir, mas negam conhecer alguém]

P.4: O branco não quer o neto negro!

P.2: A sociedade também! Ninguém quer misturar, né?

A discussão do filme *Bendito fruto*, especialmente no que tange aos relacionamentos inter-raciais, suscita ainda um terceiro aspecto, que é a não aceitação do homem negro. A partir desse aspecto constata-se o ponto de vista do grupo acerca das mulheres (brancas e negras), como pode ser observado a seguir.

Grupo 2 – Associação de Idosos

“Eu era operador de máquina numa fazenda, ganhava muito dinheiro, andava bem arrumado e uma menina loira, bonita [a filha do fazendeiro], invocou comigo. Eu disse a ela: “eu não quero nada com você, você é nova pra mim, serve pra ser minha filha, eu tô com 35 anos, você tá com 16 anos, eu não quero! Sua qualidade não é pra mim, arruma uma pessoa da sua qualidade, eu tenho que procurar alguém da

minha qualidade, amanhã ou depois, eu tô com 60 anos, você tá com 30 anos e aí você vai olhar pra mim, esse negro velho! Eu não mereço entrar na sua família, porque eu sou negro!”. Mas não teve jeito! [a moça insistiu, convenceu os pais dela e ele decidiu se casar]. Aí na hora que era pra marcar o casamento, fizeram uma carta, arrumaram uma fotografia de uma mulher morena com três filhos, mulher da boate, mulher de cabaré e entregaram pra ela [a noiva e disseram]: aqui ó, você tá iludida com cara casado! [Ele tentou se explicar, mas o romance chegou ao fim.]

Moderadora: Quem você acha que fez essa carta?

Era amigo de lá, conhecido da fazenda vizinha, eles invejavam devido a minha cor e devido a cor dela, porque ela era nova, muito bonita, né? Eles não aceitavam que ela casasse! [...] Quando é o preto com a menina branca, ela tá doida, enfeitada, né? Tá iludida!”

Nesse discurso, embora revele outros marcadores sociais como classe e idade, sobressai a categoria racial na forma como o participante, na condição de negro, internaliza seu lugar social de inferioridade, bem como no seu não reconhecimento como passível de ser amado por uma mulher branca. Tal sentimento é considerado uma espécie de enfeitamento, ilusão ou loucura, o que remete ao lugar de poder ocupado pela jovem branca (também filha do fazendeiro), a partir do qual ter um relacionamento inter-racial é visto como incompatível. Isso é interiorizado pelo próprio participante, como mostra seu discurso, no qual afirma, reinterpretando a conversa com a pretendente: “Sua qualidade não é pra mim, arruma uma pessoa da sua qualidade, eu tenho que procurar alguém da minha qualidade [...]. Eu não mereço entrar na sua família, porque eu sou negro!”.

Essa diferenciação racial/social entre o homem negro e a mulher branca, assim como a posição de superioridade desta em comparação à mulher negra, também são abordadas por Beauvoir (1967). Ao discutir como ao homem era permitido o exercício da sexualidade e à mulher (branca), apenas dentro do casamento, ela afirma: “nada impede o homem de dominar e possuir criaturas inferiores; os amores ancilares sempre foram tolerados, ao passo que a burguesa que se entrega a um jardineiro, a um motorista, degrada-se socialmente” (BEAUVOIR, 1967, p. 112).¹⁷⁶

No trecho “fizeram uma carta, arrumaram uma fotografia de uma mulher morena com três filhos, mulher da boate, mulher de cabaré”, tal posicionamento do participante indica, a partir da intersecção de raça e gênero, o lugar social atribuído à mulher não branca/mestiça: o das práticas sexuais ilícitas, pois o termo “mulher de cabaré” é

176 Ao exemplificar essas relações, a filósofa menciona ainda o contexto escravocrata norte-americano e a histórica permissividade com a objetificação das mulheres negras: “Os sulistas dos Estados Unidos, tão violentamente racistas, sempre foram autorizados pelos costumes a dormir com mulheres negras, tanto antes da guerra da Secessão como hoje em dia, e usam desse direito com uma arrogância senhoria!: uma branca que tivesse comércio com um negro no tempo da escravidão teria sido condenada à morte; hoje seria linchada” (BEAUVOIR, 1967, p. 113).

popularmente usado no Brasil para designar mulheres que detêm uma conduta sexual desviante, igual ou semelhante à de uma prostituta. Esse lugar preestabelecido evidencia, de acordo com Ana Cláudia Lemos Pacheco (2013, p. 25), a exclusão das mulheres negras do mercado afetivo, pois

[...] há uma representação social baseada na raça e no gênero, a qual regula as escolhas afetivas das mulheres negras. A mulher negra e mestiça estariam fora do “mercado afetivo” e naturalizada no “mercado do sexo”, da erotização, do trabalho doméstico, feminilizado e “escravizado”; em contraposição, as mulheres brancas seriam, nessas elaborações, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união estável.

Dessa maneira, a intersecção das assimetrias raciais, sociais e de gênero na trajetória das personagens Maria e Virgínia, assim como na vida das mulheres brasileiras, também constitui uma leitura negociada apontada por todos os grupos. No grupo 1 são problematizadas as desigualdades entre as mulheres brasileiras no âmbito profissional, com a escassez de mulheres negras em posições de sucesso e prestígio, bem como no exercício da maternidade, haja vista o não reconhecimento social da mulher negra como mãe. Isso remete à “mãe preta”, figura mítica no imaginário brasileiro que, conforme já indicado, designa a histórica imposição de cuidar dos filhos da sinhá/patroa, bem como a ambiguidade afetiva entre as amas de leite e as crianças de seus senhores (DEIAB, 2005), relação ainda fortemente alimentada na atuação da babá.

Grupo 1 – UnB

“[...] é comum situações onde a mulher negra seja mais prejudicada ou com menos direitos respeitados do que mulheres brancas. Existem grandes diferenças no mercado profissional, onde são poucas as mulheres negras bem-sucedidas.”

“[...] minha mãe é da Bahia, minha família tem negros e assim eu tenho tios negros e tenho tios brancos irmãos, todos irmãos, só que a minha mãe sei lá, ela é meio amarela, não sei dizer a cor da minha mãe, ela é parda! [...] quando eu era pequena, eu era muito mais branca do que eu sou hoje, eu tinha o cabelo loirinho, cabelo quase branco e uma vez, minha mãe andando na rua comigo no carrinho, indo fazer alguma coisa, perguntavam pra ela se eu dava muito trabalho porque ela era minha babá. Sempre perguntaram pra minha mãe se ela era minha babá e cansaram de perguntar: ah! é bonitinha a filha da sua patroa, essas coisas assim, isso é muito comum!

Conforme retratado no filme, a maternidade para a mulher negra instiga a discussão sobre o aborto, discussão essa indicada somente nos grupos 1 e 3. Neles constata-se a mesma configuração de sentido expressa no longa metragem como possível solução para a inconveniência de relacionamentos ilegítimos (inter-raciais e/ou entre patrão/filho/parente dos

padrões e a empregada), de forma literal (interrupção da gestação) ou simbólica (distância; abstenção da paternidade).

No grupo 3 emergem leituras negociadas sobre a prática do aborto, considerando as assimetrias que recaem sobre a mulher negra pobre que o pratica: o sexismo (abandono do parceiro e reprovação social, comum a todas as mulheres), o racismo (naturalização de seu papel somente nas relações fortuitas e ilegítimas) e a pobreza (escolha de procedimentos, locais e profissionais, que pode acarretar maiores riscos, de morte ou de prisão).¹⁷⁷

Grupo 1 – UnB

“[...] Tenho um caso na família também, só que é assim: abortar não pode! mas mandar para longe, tá tudo bem! Então, é o marido de uma... da mãe da minha tia que engravidou a empregada negra. Ela foi demitida e teve que voltar para a cidade dela.”

Grupo 3 – Centro de Referência

P.3: [...] a mulher negra pobre vai fazer o aborto no fundo do quintal e a branca rica vai fazer o aborto em clínicas particulares [na clínica não é aborto, é um procedimento cirúrgico – P.2]

P.4: [...] essa questão é muito séria, porque para fazer o aborto, quem tem dinheiro, paga! [Paga! – P.3] Fica uma hora na clínica, a sociedade não fica sabendo, não vê e ninguém sabe! Quem vai pra cadeia é a pobre, é a mulher negra lá da periferia: aquela mulher lá tá fazendo aborto, aí todo mundo aponta o dedo!

“[...] minha família é do interior de São Paulo, a família do meu pai é daquela região perto de Ribeirão Preto. Então eu sei como eles agem nessa situação, porque já teve caso de filha da empregada engravidar e o aborto ter sido pago pela minha tia! É muito comum!”

Pode-se considerar que o repertório e a atuação profissional da maioria das/dos participantes do grupo 3 – funcionárias de uma instituição governamental de políticas para mulheres – fundamentam essa leitura negociada que problematiza a criminalização da prática do aborto, acerca da qual Ribeiro (2012, p. 190) afirma: “os marcadores de raça, etnia e classe social têm grande influência em se tratando das consequências da prática clandestina do aborto, a qual traz mais riscos à vida das mulheres pobres, negras, jovens, com menor escolaridade e pouco acesso a serviços de saúde de qualidade”.

Voltando às clivagens entre as personagens Virgínia e Maria, constata-se no grupo 1 uma percepção mais aguçada da construção narrativa e das formas de representação do filme, o que pode ser atribuído a uma maior proximidade com a cultura audiovisual. São indicadas

¹⁷⁷ Na legislação brasileira, a interrupção da gestação é considerada um crime contra a vida, conforme versam os artigos 124 e 126 do Código Penal.

assimetrias de tratamento no espaço público, por exemplo, no salão, onde Maria é vista como intrusa e Virgínia é tratada como cliente pelas funcionárias e como uma amiga por Edgar, com quem vai passear na Lagoa Rodrigo de Freitas, ponto turístico do Rio de Janeiro.

No contexto doméstico e familiar, são apontados o não reconhecimento de Maria e seu filho Anderson por Edgar e sua mãe, Dona Consuelo; as assimetrias de tratamento (Edgar trata Maria como empregada e Virgínia como visita/hóspede), de circulação espacial (Virgínia senta-se à mesa para almoçar e Maria come em pé, na cozinha) e de ocupação espacial (Virgínia fica no quarto de hóspedes e Maria no quarto de empregada, localizado depois da área de serviço).

Grupo 1 – UnB

“[...] quando a Maria vai no salão falar com ele [Edgar], ele fala: agora não!, depois a gente conversa! Ele não quer que as pessoas vejam que ele tem uma relação com ela.”

“[...] A parte que mais me chamou atenção [no filme] foi a que Maria diz que sua sogra e companheiro levaram-na em uma clínica de aborto, pois deixa claro o quão indesejável era essa relação para a família.”

“[...] no começo não dá pra ver que a Maria era a empregada, né? Que a Maria trabalhava lá! E aí a gente só vai notar quando ela vai para o quarto dela. Então eu só fui ver a diferença de tratamento mesmo na hora em que ela se torna a empregada e ela vai ter que comer na cozinha.”

“[...] o quarto da Maria fica depois da área de serviço, tem uns lugares, uns varais pendurados, e o quarto dela é depois disso! Aquele quarto era o quarto de empregada!”

Por meio dos cenários, enquadramentos e ângulos, o filme retrata as fronteiras espaciais que conotam o reconhecimento e a exclusão das personagens Maria e Virgínia, conotações essas percebidas pelas/pelos participantes do grupo. Tais assimetrias representadas no espaço fílmico estão em consonância com as existentes no espaço doméstico, conforme indicam Brites e Picanço (2014), que ressaltam como a localização (normalmente ao lado da área de serviço), o tamanho, as formas de utilização (podem ser depósitos de entulhos, materiais de limpeza etc.) e a nomeação (“quarto de empregada”, “banheiro de empregada”, “dependência de empregada”) desses espaços de segregação demarcam a distância social entre patroas/patrões e empregadas. As/os participantes do grupo 3, além dessa clivagem inter-racial entre Virgínia e Maria, especialmente a forma como são tratadas no salão de Edgar, destacam ainda a naturalização da diferença racial entre as personagens Choquita e Maria:

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] mesmo a personagem da Camila Pitanga, que tem uma afrodescendência, ela fala que a outra não reconhece seu lugar e aí a gente vê muito esse discurso entre mulheres negras falando de outras mulheres negras, porque isso tá de tal forma enraizado, naturalizado!”

Essas relações assimétricas entre Choquita e Maria no discurso acima devem ser consideradas a partir da conotação racial atribuída ao fenótipo, fator que determina os níveis de reconhecimento e aceitação na convivência inter-racial brasileira, conforme já indicado na análise fílmica das relações entre essas duas personagens. Por estar mais próxima do ideal estético branco, Choquita (Camila Pitanga) detém vantagens em comparação à Maria (Zezeh Barbosa), elucidando o argumento de Guimarães (2009, p. 50) de que “no Brasil, o 'branco' não se formou pela exclusiva mistura étnica de povos europeus [...], ao contrário, como 'branco' contamos aqueles mestiços e mulatos claros”.

A desvalorização social atribuída ao exercício do trabalho doméstico (JORDÃO, 2011), exercido por Maria no filme, também contribui para sua condição de disparidade em relação à manicure. Nesse grupo, a percepção das hierarquias no espaço doméstico e familiar se dá a partir da posição de servir, assumida pela personagem branca (Virgínia) durante o jantar em que Edgar é apresentado ao filho e da relevância de Dona Consuelo no desenrolar da narrativa.

Grupo 3 – Centro de Referência

Diálogo

P.4: É legal a cena da mulher branca, de repente servindo a família, a inversão do papel, de repente ela tá querendo ajudar, eu achei isso muito positivo no filme! Porque no momento que ela tá servindo, foi uma coisa que a Rede Globo passou por muitas críticas por sempre colocar atrizes negras como empregadas, tá começando a tentar colocar as morenas, as brancas de vez em quando.

P.2: [...] eu não acho que a Virgínia fazendo aquele jantar faz uma inversão de papéis. O fato dela servir é porque no momento ela tava se achando a dona de casa, a dona da casa [ênfase]! Ela queria receber bem as pessoas!

“[...] Há a situação do racismo que começa desde a mãe dele, porque a matriarca tá lá na parede e ela sustenta o racismo da coisa toda [sustenta a escolha dele de não assumi-la! – P3]. Pois é, aí eu acho que o filme falha porque a escolha é feita por amor! [Exatamente! – P3]. Eu acho que falha, porque é sempre uma solução fácil dizer: Não! Eu me apaixonei por você e deixei de ser racista!”

A postura de Virgínia servindo os outros suscita leituras divergentes dentro do grupo 3. É interpretada como uma possível mudança na representação, uma vez que o filme

apresenta uma atriz branca na posição de empregada, comumente interpretada por atrizes negras; mas também como a manutenção da posição de poder da personagem branca, ou seja, não é considerada uma inversão de papéis. Embora esteja servindo Maria, Anderson, Marcelo e Edgar, Virgínia não se coloca como empregada, mas como a “dona da casa”, o que significa ser uma boa anfitriã para seus convidados. Atentando-se também para esses meandros que permeiam a convivência doméstica e as relações entre patroas e empregadas, a antropóloga Suely Kofes (2001, p. 97) ressalta o âmbito doméstico como uma categoria estratégica, que contempla

[...] tanto as relações familiares quanto as relações de outra ordem, relações que compartilhariam tempo e espaço cotidiano. Também designaria o lugar desta interação e o sentido da alteridade entre desiguais, permitindo-me demarcar, nas relações estritamente familiares, os seus imbricamentos com outras relações sociais [...]. Seu caráter de conter essas duas dimensões e seus sentidos é que está sendo afirmado. Ainda, porque definido e definidor de feminilidade, o doméstico é também onde mulheres se diferenciam (em sua desigualdade) como patroas e empregadas domésticas.

Ainda nessa esfera das relações íntimas é que as/os participantes do grupo (em contraponto aos demais) destacam a atuação da mãe de Edgar, Dona Consuelo; percebem que, mesmo falecida, ela permanece presente na narrativa por meio da memória das personagens (Maria, Edgar, Virgínia) e do retrato em lugar de destaque na sala. Essa posição corrobora seu papel como matriarca e também como detentora de um imaginário racista/patriarcal (aceita Maria como empregada, mas não como nora), que Edgar perpetua ao manter um relacionamento não oficial com Maria (tem um filho com ela, mas não assume a paternidade nem a relação íntima).

Contudo, esse posicionamento de Edgar não é necessariamente polarizado como aponta o discurso acima (“Edgar era racista e ao se apaixonar por Maria deixa de ser racista”). O afeto, a hierarquia e a segregação coexistem na convivência inter-racial no Brasil; apesar das gradações, das nuances nas relações de intimidade e consideração, “cada coisa tem um lugar demarcado”, enfatiza o antropólogo Roberto Damatta (1987). Ele afirma acerca de nossa formação sociocultural:

[...] índios e negros têm uma posição demarcada num sistema de relações sociais concretas, sistema que é orientado de modo vertical: para cima e para baixo, nunca para os lados. É um sistema assim que engendra os laços de patronagem, permitindo conciliar num plano profundo posições individuais e pessoais, com uma totalidade francamente dirigida e fortemente hierarquizada. (DAMATTA, 1987, p. 76).

A categoria “Mulheres ficcionais e reais” suscita **LEITURAS OPOSICIONAIS** nos grupos 1 e 3, que em comum elucidam a postura subversiva da personagem Maria. Ao se posicionar, tomando a atitude de voltar para sua casa e, principalmente, de questionar o não reconhecimento do companheiro, Maria demonstra a consciência do lugar social imposto a ela como mulher negra, demonstra, enfim, altivez. Tal atitude é vista como uma perspectiva diferenciada das representações hegemônicas sobre mulheres negras no cinema e nos meios de comunicação em geral, visto que explora a subjetividade e as contradições da personagem.

Grupo 1 – UnB

“O filme apresenta uma protagonista mulher e negra [...] a situação da negra empregada doméstica sempre fora mostrada em filmes/novelas perifericamente, como apenas afirmação de sua condição. E nesse filme, a complexidade da situação é trabalhada.”

“[...] achei marcante principalmente as cenas em que a personagem Maria busca outro caminho para sua vida, quando parece se dar conta do que é melhor e não necessariamente feliz.”

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] Apesar de toda a questão de ser subjugada etc. e tal, ela [Maria] tinha muita consciência, quando ela dá aquela bronca nele [Edgar] na casa dela, ela tem muita consciência do lugar dela enquanto mulher negra, né? num contexto social, acho que ela deixa isso bem claro quando ela fala: ah! então negra só serve pra cama e pra cozinha? Pra ser a irmãzinha negra como sua mãe sempre falou? Então ela tem consciência desse lugar!”

“Pelo filme eu senti que ela [Maria] não teve escolha, ela teve que seguir o caminho da mãe, mas só que ela trabalhou uma forma diferente, encerrou aquele ciclo e mostrou para o filho um caminho melhor. [...] minha mãe foi uma lavadeira, mas ela soltou nós para ir para a escola, soltou a gente para o mundo. Mesmo sendo doméstica, Maria aprendeu a viver, teve força para lutar pelos seus ideais, eu gostei muito do filme! Tanto que vi, percebi, gostei também quando a branca [Virgínia] entra, ela resolve tomar o destino dela! Ou ele vai me assumir ou nada!”

É também destacado o comportamento de Maria no aspecto profissional, pois, embora siga a mesma ocupação exercida pela mãe, as participantes reconhecem que ela consegue oferecer melhores condições de vida ao filho. Tal interpretação ancora-se na identificação que as participantes desenvolvem com essa personagem feminina negra, em virtude de suas próprias histórias ou da de suas mães, que exerceram o trabalho doméstico, mas buscaram ou incentivaram outras oportunidades educacionais, profissionais e pessoais. Logo, pode-se considerar que as participantes do grupo 3 humanizam essa representação de mulher negra, são capazes de enxergá-la, compreendê-la para além dos estereótipos.

Ainda entre as/os participantes desse grupo, o fato de Maria ter sido filha única e ter apenas um filho é visto como uma mudança na representação tradicional da mulher negra (comumente pobre, da periferia, empregada doméstica e mãe solteira), o que pode ser considerado um indício de como a compreensão articulada das identidades de gênero, raça e classe (característica desse grupo) permite às espectadoras selecionar e ressignificar determinados aspectos do filme.

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] quando a gente quer um lar, quando a gente ama uma pessoa, a gente quer dar o mínimo de carinho. Eu falo, é até pelo protagonismo nosso! Então o que a Maria fazia por ele, pela casa era na conquista, eu penso assim, eu não achei ela submissa igual a gente costuma ver que as mulheres são submissas! Eu não tive essa visão! Outra coisa que eu percebi é que nessa questão de ser de periferia, de ser pobre, de ser empregada doméstica elas [Maria e a mãe dela] não tiveram muitos filhos. Normalmente a gente vê a televisão brasileira mostrar mulheres negras de periferia com três, quatro, cinco filhos [doze! – P.2] e ela não! A mãe dela só teve ela e ela só teve o rapaz [Anderson]! Eu observei isso!”

Essa capacidade de filtrar as representações veiculadas no filme também é observada no que se refere ao cuidado que a personagem tem com a casa e o parceiro Edgar, compreendido pelas espectadoras como uma forma de protagonismo das mulheres negras. Isso remete à experiência histórica diferenciada de tais sujeitos, a partir da qual é possível compreender os múltiplos sentidos que perpassam o exercício de tais funções domésticas e familiares. Se para a mulher branca de classe média o espaço doméstico pode significar submissão, para a mulher negra pobre, cuidar da casa e do companheiro pode significar o alcance da posição de esposa e dona da casa, lugares de poder e reconhecimento social que historicamente lhe foram negados. Todavia, mesmo em condição de subalternidade, as mulheres negras elaboraram formas específicas de protagonismo.

Em consonância com tais interpretações suscitadas a partir da discussão do filme, a historiadora Helena Theodoro (1996) ressalta que, na teia familiar, no espaço da casa, as mulheres negras foram capazes de desenvolver sua criatividade e estratégias de sobrevivência; pelo cuidado, pelo afeto teceram microrresistências, foram artistas, mas “sua arte não foi traduzida em poemas, músicas ou danças, mas na arte diária do cozinhar, do costurar, do bordar e do plantar jardins, que enfeitaram nossa infância e embelezaram nossas vidas” (THEODORO, 1996, p. 119).

No que se refere à articulação do posicionamento da personagem e da postura das participantes, vale ressaltar a relevância do conceito de agência, que, de acordo com Caldwell

(2007), é explorado no âmbito dos estudos feministas tanto nos modos de resistência e ação política dos indivíduos, quanto na negociação cultural existente dentro dos próprios discursos. Para Caldwell, a noção de agência resulta da ação das forças discursivas e dos indivíduos, que são encorajados a resistir, modificar e rever os discursos dominantes, ou seja, a assumir a posição de sujeito. Logo, o reconhecimento dessa capacidade de agência que as participantes do estudo de recepção demonstram em seus usos e apropriações das representações oferecidas pelo filme *Bendito fruto* insere-se no contexto das “relações de poder e a regulação das esferas do pessoal e do privado pela própria mídia” (ESCOSTEGUY, 2008b, p. 2).

4.4.1.3 Memórias visuais

As imagens, representações e memórias visuais associadas às mulheres negras nos meios de comunicação e no contexto social são exploradas nesta temática, na qual as/os participantes dos três grupos apresentam **LEITURAS PREFERENCIAIS** e, mesmo em níveis diferenciados, revelam a aceitação dos códigos dominantes acerca dos regimes de visibilidade e dos imaginários impostos a tais sujeitos.

Ancoradas principalmente em representações midiáticas, as interpretações do grupo 1 ressaltam as mulheres negras relacionadas a imagens de hipersexualização e subalternidade. Por meio do fenótipo e de aspectos socioculturais observa-se um conjunto articulado de clivagens através do qual as mulheres negras são reconhecidas.

Grupo 1 – UnB

“Mulheres negras no Brasil são sinônimo de sexo. A começar pelas mulatas do Carnaval; a partir daí vem as trabalhadoras braçais como empregadas domésticas negras na televisão.”

“A mulata bonita que adora dançar; ou a preta velha que aconselha os outros: a Globeleza e a Tia Anastácia.”

“Empregadas domésticas, escravas, nunca são vistas com alguma autoridade. [Como] exemplo temos essa novela das 9h [*Em família*] da Rede Globo. A maioria das mulheres negras atuando são empregadas”

“[...] As representações de mídia sempre trazem, principalmente a mulher negra, como objeto sexual, de promiscuidade, boa para o sexo. Não me lembro de nenhuma mulher negra ser considerada boa moça para casar em produtos midiáticos [...]”

“No Brasil, ainda há uma grande sexualização da mulher negra, muitas vezes retratadas como mais soltas, mães solteiras, mulheres que frequentam os bailes *funk* com roupas curtas, empregadas e babás.”

“A imagem da mulher negra e brasileira que vem à minha cabeça se assemelha à personagem Preta e de Maria da Penha [vivas por Taís Araújo], da novela *Cheias de charme*. São moradoras de comunidades carentes, por vezes favelas, trabalham como empregadas domésticas e batalham para melhorar de vida. Fisicamente possuem corpos esculpturais e o cabelo crespo curto e solto. Usam roupas coloridas e curtas, sempre consideradas cafonas.”

Grupo 3 – Centro de Referência

“As primeiras vezes que eu fui no cinema na minha vida, pra ver coisas assim, era a Era da Pornochanchada! Então! as primeiras mulheres negras que assim, que me chamaram atenção eram as mulatas, mesmo! E aí eu me lembro de uma que não é uma mulata que fez muito filme nessa época, que é a Zezé Motta fazendo um filme com o Nuno Leal Maia que tinha uma transa assim. [...] chama *Águia na cabeça*, do jogo do bicho, né? e tem uma cena dela linda, novinha! Não tinha nem “Xica da Silva” ainda. [...] E ela faz uma cena de sexo, porque era pornochanchada [...].”

A subserviência, a pobreza, o sofrimento (a “tia Anastácia”, as escravas, empregadas, babás e trabalhadoras braçais, “sem autoridade”) e a desigualdade espacial (circunscrita às favelas e comunidades carentes) caracterizam a trajetória das mulheres negras na ficção e nas práticas cotidianas. Nas telenovelas, Araújo (2000a, p. 308) confirma as assimetrias raciais, uma vez que aos/às negros/as são reservados “os personagens sem, ou quase sem, ação, os personagens passageiros, decorativos, que buscam compor o espaço da domesticidade, ou da realidade das ruas, em especial das favelas”, enquanto as rédeas da ação são tomadas geralmente por atores brancos.

Sobressaem desses discursos a postura sexual considerada desviante (“não é considerada boa moça para casar”, “usa roupas curtas e frequenta bailes *funk*”), assim como a referência constante à “mulata”, que revelam a naturalização de uma sexualidade exacerbada atribuída à mulher negra, completamente alheia à intersecção de gênero e raça que constitui essa representação feminina negra. Constata-se isso na pornochanchada, gênero popular no cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980, mencionado como forma de justificar a cena de sexo entre as personagens de Zezé Motta e Nuno Leal Maia no filme *Águia na cabeça* (Paulo Thiago, 1983). De acordo com Stam (2008, p. 389), essas comédias eróticas “oferecem um raio X das neuroses sexuais do homem branco de classe média [...] e a figura estereotipada da ‘mulata’ como símbolo sexual nacional desempenha um papel importante”. São exemplos os filmes *Uma mulata para todos* (Roberto Machado, 1975) e *A mulata que queria pecar* (Victor di Mello, 1978). As interpretações do grupo 2 também confinam as mulheres negras ao âmbito da sexualidade, assim como à ocupação de empregadas domésticas e a situações de sofrimento e discriminação.

Grupo 2 – Associação de Idosos

“A imagem da escravidão, né? Eu acho que isso virou uma tradição assim na cabeça das pessoas, embora não tenha mais, ainda existe aquela imagem. Porque às vezes, os patrões usavam as escravas. Elas são todas avantajadas, têm seios, têm bunda, então isso encanta os homens!”

Moderadora: Quando se fala em mulher negra que imagem vem à cabeça de vocês?

P.8: Que ela é discriminada, sempre foi, né? Não tem jeito mesmo! Mas não é pra ser, né? Tá errado!

P.9: É! bem discriminada! Mas no meu modo de pensar, eu não acho! Pra mim é normal! Meu vô é bem pretinho! Meu vô! Aí minha mãe era clarinha, então nós saímos assim, né? Mas meu vô, pai de papai era preto, mesmo!

Embora seja mencionada a escravidão, não são questionadas ou sequer percebidas as relações de poder, violência e coerção que tal regime pressupunha. Sobressai a naturalização de tais assimetrias nessas representações, o que, conforme aponta hooks (1995, p. 469), corrobora o discurso dominante de que as mulheres negras são “só corpo sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas”.

O trecho “Elas são todas avantajadas, têm seios, têm bunda, então isso encanta os homens!” confirma essa asserção da teórica estadunidense. Ao tipo corporal das mulheres negras é atribuído não apenas uma sexualidade exacerbada, mas também um trânsito afetivo limitado. Sobre esse aspecto, a historiadora Beatriz Nascimento (2007, p. 129) argumenta que essa condição de desvantagem da mulher negra deve-se ao fato de que sua escolha “[...] passa pela crença de que seja mais erótica ou mais ardente sexualmente que as demais, crenças relacionadas às características do seu físico, muitas vezes exuberantes”.

Dos posicionamentos que confirmam a discriminação contra a mulher negra no grupo 2 emerge também a menção a um parente/antepassado negro. Essa menção, que alude à proximidade e aos laços afetivos diante da discussão sobre a questão racial, está em consonância com a posição hegemônica-dominante (ou preferencial) expressa no filme e nas relações inter-raciais, nos quais a imagem de país mestiço é usada como estratégia para lidar com os conflitos que permeiam nossa convivência inter-racial.

Com relação à sexualidade, pode-se considerar que as memórias visuais e as conotações atribuídas pelas/pelos participantes dos três grupos reiteram o papel sexual das mulheres negras no imaginário cultural brasileiro, desde a colonização à representação do discurso literário, como ressalta a historiadora Mary Del Priore (2009) em *História do amor*

no Brasil. O livro aponta as tensões e os conflitos que permearam as relações afetivo-sexuais no país, sobre as quais impinge a intersecção do racismo e do sexismo.

[...] Acrescente-se a rudeza atribuída aos homens, o tradicional racismo que campeou em toda a parte: estudos comprovam que os gestos mais diretos, a linguagem mais chula era reservada a negras escravas e forras ou mulatas; as brancas se reservavam galanteios e palavras amorosas. **Os convites diretos para a fornicção são feitos predominantemente às negras e às pardas, sejam elas escravas ou forras.** Afinal, a misoginia racista da sociedade colonial as classificava como mulheres fáceis, alvos naturais de investidas sexuais, com quem se podia ir direto ao assunto sem causar melindres. Gilberto Freyre chamou a atenção para o papel sexual desempenhado por essas mulheres, reproduzindo o ditado popular: **“Branca para casar, mulata para foder e negra para trabalhar”.** Degradadas e desejadas ao mesmo tempo – explica Ronaldo Vainfas – as negras da terra seriam o mesmo que as soldadeiras de Lisboa no imaginário de nossos colonos: **mulheres “aptas à fornicção”**, em troca de alguma paga. E, na falta de mulheres brancas, fosse para casar ou fornicar, caberia mesmo às mulheres de cor o papel de meretrizes de ofício ou amantes solteiras em toda a história da colonização. Nos séculos seguintes, lembra o historiador, a degradação das índias e sua reificação, como objetos sexuais dos lusos, somar-se-iam as das mulatas, das africanas, das ladinas e das caboclas – todas elas inferiorizadas por sua condição feminina, racial e servil no imaginário colonial. Mais desonradas que as solteiras do Reino, **pois além de “putas” eram de cor**, nem por isso ficaram as cabrochas do trópico sem a homenagem do poeta. No século XVII, Gregório de Matos dedicaria vários de seus poemas a certas mulatas da Bahia, em geral prostitutas; “Córdula da minha vida, mulatinha de minha alma”, folgava o Boca do Inferno. Matos louva o corpo e os encantos da mulata que, como a índia do século XVI, vira objeto sexual dos portugueses. Mas o mesmo poeta não ousa brincar com a honra das brancas às quais só descrevia em tom cortês, ao passo que às negras d’África ou às ladinas se refere com especial desprezo: “anca de vaca”, “peito derribado”, “horível odre”, “vaso atroz”, “puta canalha”. À fornicção e, eu acrescentaria, **aos amores tropicais, não faltaram pontadas de racismo e de desprezo à mulher.** (DEL PRIORE, 2009, p. 60-61, grifo nosso).

Ainda nessa categoria, as **LEITURAS NEGOCIADAS** contemplam a repetição e o questionamento dos estereótipos e das relações de afeto, ou seja, ao relacionar ficção e realidade, tais discursos oscilam entre a presença (“é isso!”) e a ausência (“não é apenas isso!”) de elementos que caracterizam as mulheres negras nas representações midiáticas.

As/os participantes do grupo 1 identificam e problematizam a condição de amante da protagonista Olivia Pope (vivida pela atriz Kerry Washington na série televisiva *Scandal*¹⁷⁸); a trajetória de luta de Tiana, a primeira princesa negra da Disney, criada para a animação *A princesa e o sapo*; o aborto praticado pela *top model* Helena (protagonista interpretada pela

178 Criada e produzida pela diretora negra Shonda Rhimes, a série *Scandal* foi lançada em 2012 e já está em sua quinta temporada.

atriz Taís Araújo na novela *Viver a vida*¹⁷⁹); a imposição do cabelo liso às protagonistas femininas negras (Olivia e Helena) como limites ao protagonismo das mulheres negras na mídia. Mesmo em posição de destaque, a intersecção de gênero e raça permanece na construção e na jornada das personagens femininas negras, determinando assim seus trânsitos. Contudo, também se constata nos discursos a tentativa de perceber, mesmo nas representações dominantes, outras imagens e lugares possíveis às mulheres negras, além de objeto sexual e empregada doméstica.

Grupo 1 – UnB

“[...] em um seriado americano que chama *Scandal*, a protagonista é negra. Ela é negra, mas é rica! O cabelo dela é liso! Toda vez que tem uma mulher negra rica, o cabelo é liso! Mesmo sendo rica, e melhor no trabalho dela, ela é a *top*, a Olivia Pope é a outra! Ela é a outra do presidente dos Estados Unidos! Ela é a protagonista, mas ainda sim ela não é exatamente protagonista, porque ela é a outra!”

P.1: Tinha uma novela do, que é do mesmo autor que faz as personagens Helena que foi a Taís Araújo que fez, que ela era a personagem principal na novela. [*Viver a vida?* – P.5] Isso! Ela era uma modelo super famosa!

P.2: Ela tinha cabelo liso?

P.1: Não, ela tinha cabelo cacheado ainda!

Moderadora: E como foi a atuação dessa personagem no desenrolar da novela?

P.3: Ah! Teve uma rejeição da personagem dela [Taís Araújo] e no final das contas, a novela acabou com a Alinne Morais sendo a protagonista [...] só aprofundava a história da Helena ter abortado quando era jovem e aí ela carregava isso.

“A imagem da mulata sensual ou da negra como mulher batalhadora. No entanto, consigo lembrar de algumas personagens diferentes como nos filmes *Preciosa*, na novela *Lado a lado* e no reality show *The voice*.”

“Escravas, empregadas, cozinheiras, trabalhadoras e prostitutas. Porque é assim que a mídia insere atrizes negras nos filmes, novelas e séries, o que não é um retrato fiel da realidade.”

Grupo 2 – Associação de Idosos

Moderadora: Vocês se lembram de alguma personagem negra, protagonista ou em posição de destaque na televisão, no cinema?

P.4: A Benedita da Silva.

P.6: Eu não assisto, mas melhorou demais!

P.10 [fala com entusiasmo]: A Glória Maria!

P.9: Eu não lembro! [alguém fala e ela repete] Ah! Tem a Camila Pitanga!

P.11: Não! Não é não! É? Ela tem o cabelo, né?... ela é morena, não é? [duvida]

P.9: É morena! Mas não é morena clara!

Grupo 3 – Centro de Referência

“Lembrei da Tia Anástácia! A Tia Anástácia! Apesar dela fazer a comida, o livro de receitas é da Dona Benta!”

179 Escrita por Manoel Carlos e exibida pela Rede Globo entre 2009 e 2010, a novela apresentou a primeira Helena negra.

As assimetrias entre as personagens Tia Anastácia e Dona Benta, do *Sítio do pica-pau amarelo*, programa infantil com o qual a maioria das/dos participantes conviveu durante sua infância, são discutidas no grupo 3. Entre as/os participantes do grupo 2, as posições negociadas constituem-se de memórias escassas de mulheres negras em posição de destaque na produção midiática, principalmente em razão do pouco contato com a cultura audiovisual. Entretanto, também foi possível observar um certo desconforto diante desse exercício de discutir questões tão sedimentadas nas relações sociais.

Como exemplos de mulheres negras bem-sucedidas foram citadas a jornalista Glória Maria, a ex-senadora Benedita da Silva e a atriz Camila Pitanga; acerca desta última sobressaem percepções diferenciadas entre as/os participantes, que, considerando os traços fenotípicos da jovem atriz, oscilam entre a dúvida (“Não! não é não! É? Ela tem o cabelo, né?... ela é morena, não é?”) e a asserção (“É morena! Mas não é morena clara!”) quanto ao seu pertencimento racial. Este é explicitado de forma indireta por meio de classificações de cor, que indicam ora proximidade, ora distanciamento do ideal branco/claro.

As **LEITURAS OPOSICIONAIS** desta categoria, presentes nos três grupos, têm em comum as relações que as/os participantes, na condição de espectadoras/es, desenvolvem com as representações midiáticas. Estas contemplam no grupo 2 uma memória visual de insubordinação feminina negra; nos grupos 1 e 3, a ênfase na mídia e na história familiar como fontes de imagens de afirmação identitária, evidenciadas pelo reconhecimento de familiares como referências de orgulho, dignidade e protagonismo feminino negro, e pela relação afetiva que as/os participantes desenvolvem com as atrizes, personagens e produções audiovisuais (nacionais e estrangeiras) que são consideradas marcantes em suas trajetórias de vida.

Grupo 1 – UnB

“Taís Araújo e Camila Pitanga quando se fala em televisão, tendo em vista que não há muitos referenciais de atrizes negras na TV brasileira, e na vida pessoal é minha mãe, que me ensinou a nunca deixar que alguém me diminuísse pelo fato de ser negro.”

“Me vem a ideia de uma mulher forte, batalhadora ou que está constantemente lutando para ser ouvida e valorizada, acredito que seja pelo exemplo que tenho da minha avó que é negra e batalhou para se formar em uma faculdade de direito pública do Rio de Janeiro, que sempre teve que conciliar trabalhos domésticos com trabalho fora e que sofreu muito preconceito durante a vida.”

“A Camila Pitanga sempre aparece! Como na novela *Lado a lado* [personagem Isabel], uma novela interessante porque tinha dois protagonismos, o da amiga dela, Laura, que era uma mulher branca e ela como mulher negra, que era do morro e vai

pra Europa e volta mais refinada, mas ainda com a cultura negra e se orgulha disso [...] eu acho que foi muito interessante essa questão da amizade entre uma mulher branca e negra, as duas se apoiavam nas questões em relação ao machismo.”

Grupo 2 – Associação de Idosos

“*Raízes!* Você assistiu *Raízes?* As pessoas brancas faziam muita maldade para os negros! Punham eles muito pra trabalhar de sol a sol. Eu não me lembro assim direitinho, mas lá no final, a sinhazinha que maltratava os negros, que já tinha judiado bastante dos escravos, ela voltou mais humilde e pediu um copo d’água pra escrava, que cuspiu e deu pra ela beber! [...] Ela tava descontando aquilo que a sinhazinha nojenta, maldosa fez antigamente com ela, com a mesma moeda. [...] Eu falei assim: faz a maldade e agora tá recebendo! Porque você nunca que deve fazer a maldade!”

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] me marcou muito foi a Taís Araújo em *Xica da Silva* [*Xica da Silva* era imperdível – P.5]. Minha mãe obrigou meu pai a assinar TV a cabo pra continuar assistindo a *Xica da Silva*, porque ela não ia perder a novela dela!”

“Eu começo a me lembrar de *Histórias cruzadas!* Apesar de ser um filme que se passa nos Estados Unidos, é a mesma realidade daqui! Quem cria os filhos das mulheres negras? [...] Hoje as mães negras que ainda estão trabalhando de segunda a segunda de empregada na casa das brancas, os seus filhos não são criados por elas, é criado por uma irmã, por uma tia, pela avó, pelo filho mais velho que leva pra escola [...] essa é uma realidade muito forte e muito presente, porque pelo que eu entendi pelas pinceladas do filme, o menino não foi criado lá na casa da Dona Consuelo! tanto é que ele nem chama ela [Maria] de mãe, é eventualmente! ele chama ela de Maria! – P.3].”

Ainda que ancorada numa visão polarizada de maldade *versus* bondade, vale ressaltar a única leitura oposicional do grupo 2, que surge de uma cena da série televisiva *Raízes* (*Roots*, produção norte-americana exibida no Brasil nos anos 1970), em que a personagem escravizada se rebela contra a sinhazinha. A minissérie foi um dos maiores sucessos de audiência nos Estados Unidos. Baseada na obra de Alex Haley, *Roots: the saga of an American family*, lançada em 1976, a produção acompanha a trajetória de Kunta Kinté, um africano levado para os Estados Unidos, onde é vendido como escravo.

Segundo Araújo (2000a), essa produção atendia a demanda crescente da população negra por representações sobre o papel desempenhado pelos negros na história dos Estados Unidos. Apesar do reconhecimento de sua contribuição para a autoestima da população negra, a série também recebeu várias críticas, por ter se distanciado da obra original com vistas a tornar-se aceitável à audiência branca. A referência que a participante faz à subversão da mulher negra em um seriado exibido há mais de trinta anos oferece elementos para se pensar a importância das narrativas audiovisuais na construção da história e da memória, assim como o papel ativo da espectadora na produção de sentidos.

A proximidade das participantes com as personagens, as atrizes e as histórias retratadas no cinema e na televisão revela ainda outras particularidades dessa audiência feminina (ESCOSTEGUY, 1998), em suas diferenciadas práticas de leitura e interpretação. As produções audiovisuais mencionadas apresentam a abordagem das relações raciais, os conflitos e dilemas das mulheres, como retratado nas personagens Isabel (Camila Pitanga) e Laura (Marjorie Estiano) na novela *Lado a lado*,¹⁸⁰ e, principalmente, destacam a postura ativa de referências femininas negras dentro e fora das telas, como na novela *Xica da Silva*, escrita por Walcyr Carrasco e exibida entre 1996 e 1997 pela extinta TV Manchete. A trama, que aborda a história da ex-escrava Francisca da Silva de Oliveira (Chica da Silva), apresentou a jovem atriz Taís Araújo como a primeira protagonista negra da teledramaturgia brasileira.

O filme norte-americano *Histórias cruzadas* (*The Help*, Tate Taylor, 2011), uma adaptação do romance *The help*, de Kathryn Stockett, explora a perspectiva das empregadas negras na abordagem das relações de afeto, racismo e desvalorização vivenciadas com as patroas brancas no contexto da segregação racial vigente no estado do Mississippi nos anos 1960. Trata-se de uma memória visual que ativa na participante o entendimento de sua própria realidade, como é possível observar na articulação entre a representação da empregada doméstica e os significados dessa ocupação no exercício da maternidade para a mulher negra brasileira.

Essas relações que as participantes desenvolvem com as narrativas televisivas e cinematográficas dialogam com a pesquisa de Heloisa Buarque de Almeida (2013) acerca das identificações afetivas que as audiências elaboram com as telenovelas. Tais narrativas promovem um processo de reflexão, de educação pelos sentimentos, pela afetividade, construído ao longo dos anos a partir de conteúdos veiculados em várias histórias, argumenta a autora, que explora o realismo das novelas sob outra perspectiva.

Novela é real porque trata de sentimentos, afetos, relações que parecem reais [...] trata-se de um realismo da ordem dos afetos (ou um realismo sentimental, como dizia Ien Ang, 1990), não do retrato de uma dada realidade social, mas de um comentário sobre sentimentos e afetos em termos de pares amorosos e relações de intimidade, inclusive relações familiares entre gerações. Ou seja, ao acompanhar as

180 Exibida pela Rede Globo em 2012, a telenovela *Lado a lado* foi escrita por João Ximenes Braga e Claudia Lage e apresenta avanços na representação da população negra ao ressaltar em sua narrativa o protagonismo da cultura negra, pela construção de personagens protagonistas e antagonistas negros articulados a expressões culturais e religiosas de matriz africana, como o samba e o candomblé, e pela representação de acontecimentos históricos, como a Revolta da Chibata e a luta pela descriminalização da capoeira.

narrativas de modo cotidiano, embora não necessariamente diário, os espectadores se envolvem com as histórias e conversam muitas vezes sobre os personagens como se fossem pessoas reais, conhecidos, amigos, parentes. (ALMEIDA, 2013, p. 171).

Essa capacidade de negociação cultural que a autora aponta como elemento estruturante das telenovelas e do cinema (como evidenciado na recepção fílmica) confirma a potencialidade de tais instâncias na (re)construção e na veiculação do imaginário. Castro (2012) problematiza essa questão ao ressaltar a existência de uma reversibilidade, de uma (re)atualização da magia do mito pelo imaginário proposta por Edgar Morin. Logo, “o imaginário e a mídia não são apenas a imposição de algo que vem de cima, um impacto, mas uma relação” (CASTRO, 2012, p. 52), esta que permite a identificação, o reconhecimento e o afeto por parte das/dos espectadoras/es em seus diferenciados modos de recepção.

4.4.2 Eixo 2 – As micronarrativas

As narrativas fundamentam-se na herança ancestral de contar histórias e também fazer parte delas, por isso Motta (2012) defende que essas construções de sentido não apenas representam, mas organizam, ajudam a constituir a realidade. Estudar a construção das narrativas nos possibilita compreender a experiência constitutiva do sujeito, ou seja, quem somos e como representamos o mundo.

Considerando as narrativas como atos de fala e dando continuidade ao exercício de análise já iniciado com os filmes, este estudo de recepção realizado com três grupos de discussão contemplou a construção de uma micronarrativa, proposta às/aos participantes a partir da seguinte questão: “Se você pudesse criar um programa de televisão ou um filme onde a protagonista fosse uma mulher negra, como ela seria (idade, características físicas, profissão, estado civil, escolaridade)? Qual seria o grande sonho dessa personagem? Onde ela moraria? Essa história seria uma comédia, um drama, uma tragédia? ”.

Dessa forma, se no primeiro eixo (“O filme e o cotidiano”) o propósito foi analisar os tipos de decodificação do filme *Bendito fruto*, de outras produções audiovisuais e das memórias visuais das/dos participantes, aqui o objetivo é desenvolver uma análise dos imaginários sobre as mulheres negras presentes nessas breves narrativas, nas quais se propõe que uma mulher negra tenha o papel central.

O protagonista é a personagem básica do núcleo dramático principal; é o herói da história. [...] Hierarquicamente, o protagonista está em primeiro plano, no centro da ação, e é, por conseguinte, o mais trabalhado e desenvolvido. [...] Para Syd Fiel, por exemplo, uma boa personagem tem de ganhar ou terminar alguma coisa no decorrer da trama, seu ponto de vista deve permitir interpretar o mundo em que vive. Deve, portanto, mudar no decorrer do enredo e adotar uma atitude positiva ou negativa, superior ou inferior, crítica ou inocente. (COMPARATO, 1995, p. 122).

Busca-se também identificar se (e quais) distintas posições identitárias (HALL, 1997) e configurações de visibilidade são oferecidas às mulheres negras por meio dessas personagens. Para isso, utilizamos aqui as contribuições de Orlandi (2007, 2013) com os conceitos de paráfrase, polissemia e silêncio, por meio dos quais elaboramos essa análise dos discursos expressos na caracterização (aparência, idade/faixa etária, classe social, ocupação, estado civil e vínculos/afetos) e na trajetória desta protagonista, os conflitos e desafios vivenciados no decorrer destas micronarrativas, assim como seus sonhos e objetivos.

4.4.2.1 A caracterização da protagonista feminina negra

Embora outros traços fenotípicos como a espessura dos lábios, o formato do nariz e a cor da pele sejam mencionados, o cabelo se sobressai nas narrativas dos três grupos como descrição da aparência da protagonista (ela tem cabelo “cacheado”, “enrolado”, “crespo”, “bem volumoso”) e com duas conotações diferentes: a hierarquização e a afirmação identitária.

A menção ao alisamento do cabelo conota nos discursos do grupo 1 a condição hierarquizada da protagonista negra, descrita como “uma jovem ainda indecisa quanto a sua aparência, como alisar ou não o cabelo e ser de uma família de classe média alta, porém, não aceita pelas outras famílias de seu bairro”. Logo, aderir ao padrão de beleza vigente é considerado algo necessário para a aceitação social.

Nas narrativas do grupo 2, a cor da pele e o tipo de cabelo indicam níveis internos de diferenciação, aos quais são atribuídas classificações de beleza e comportamento que valorizam a distância do fenótipo negro, conforme indicado nas seguintes expressões: “a cor mais clara, por causa do cabelo, influi mais na beleza, simpatiza mais”; “negra, mas aquelas negras que têm cabelo bom!”. Nesse grupo, constata-se também a valorização do cabelo

natural como uma possibilidade de “assumir” a própria beleza, aspecto por meio do qual uma participante parece se utilizar da personagem para explicitar seu próprio desejo.

Grupo 2 – Associação de Idosos

“[...] bem bonita, você já viu aquelas morenas com aqueles cabelos natural que tá usando agora? Muito bonita, né? Eu acho muito bonito! Acho que ser morena, preta, eu acho bonita! Inclusive eu tô até deixando meu cabelo natural. Para assumir mesmo, né? O tanto que fica bonito, né?”

O estético como uma postura, um sentido político, é constatado entre as/os participantes dos grupos 1 e 3, que em suas narrativas ressaltam o cabelo cacheado e o estilo *black power* da protagonista como símbolos de orgulho, de dignidade negra.

Grupo 1 – UnB

“Seria linda, com traços negros bem demarcados, pele muito escura, nariz chato, lábios grossos e cabelo *black power* porque ela já seria o poder em si.”

“Ela teria por volta de 10 anos de idade, cabelo crespo, bem volumoso, lábios grossos e olhos pequenos [...] teria orgulho da aparência que tem e tentaria convencer as outras colegas negras a sentir orgulho de seu cabelo, sua pele.”

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] Cabelo cacheado, claro! Bem *black power*, porque meu sonho era ter o cabelo cacheado [...]”

“[...] rica, cabelo *black power*, alta, que é uma coisa que eu queria ser!”

O cabelo é um elemento fundamental na construção da subjetividade e da identidade da mulher negra. Segundo Gilliam e Gilliam (1995, p. 533), “de todas as características físicas é cabelo que marca a raça e o que mais significa para a mulher. [...] O cabelo bom tende para liso e cabelo ruim tende para crespo”. Dessa forma, pode-se considerar que embora perdurem visões estereotipadas sobre o corpo e o cabelo negros, emerge também a valorização do estilo natural ou a ressignificação identitária que visam ao resgate da autoestima da mulher negra. Ainda sobre essa temática, vale enfatizar a centralidade de referências culturais e estéticas, como os contos de fadas (histórias de princesa, da gata borralheira/Cinderela¹⁸¹) e os concursos de *miss*, como matrizes de representações femininas que suscitam negociações entre as participantes do grupo 3.

181 Criado em 1950, o desenho animado *Cinderela* continua encantando crianças e adultos. Juntamente com ela, Branca de Neve, Aurora, Bela, Ariel, Jasmin, Mulan e Tiana formam o famoso time Princesas Disney. Essa última, Tiana, a primeira princesa negra da Disney foi criada somente em 2009 para a animação *A princesa e o sapo* (John Musker e Ron Clements).

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] a vida inteira ela [a protagonista criada] foi a princesinha, né? morou no mundo inteiro, então ela sempre olhou para televisão, para o espelho e viu a princesa da Disney! [branca ou negra? – P.5] Ela é negra! A personagem ela sempre se viu no espelho e viu a princesa da Disney [...]”

“[...]Tinha que ter corpão! De fora dos estereótipos, mas não gorda, não magra!”

Diálogo

P.5: [...] falavam que a negra Anastácia era uma escrava muito bonita! Então eu me imagino assim como essa negra Anastácia, linda, poderosa! [risos]

Moderadora: E qual seria as feições dela?

P.5: Corpo de *miss*, né gente? [olha para as outras, pedindo confirmação]

P.1: Não! Tinha que ser mais gordinha, fora dos padrões!

A dúvida se a princesa da Disney (na narrativa da participante) é branca ou negra expõe a cristalização do modelo de beleza eurocêntrico no imaginário ocidental. Além disso, tais discursos oscilam ainda entre a conformação de outro modelo de beleza preestabelecido, o corpo de *miss*, e um referencial de beleza negra, a escrava Anastácia, assim como o desejo por representações mais diversas (“Tinha que ter corpão!”, “Tinha que ser mais gordinha, fora dos padrões”).

Os concursos de *miss* indicam como a noção de beleza feminina articula raça e gênero, defende Young (2000), que ressalta esse papel simbólico atribuído às mulheres de representar a nação ou uma região, e, assim, de ter a responsabilidade de defender um conjunto de valores idealizados em relação à conduta sexual, ao dever cívico e ao patriotismo; ou seja, como representação de uma identidade nacional, o corpo feminino é domesticado dentro dos padrões vigentes.

Esses aspectos eram referendados nos concursos de Miss Brasil dos anos 1950, nos quais “a eleita ganhava status, símbolo ao mesmo tempo de beleza e dos valores sociais mais caros ao período – virgindade, simpatia, idade para casar (18 anos) – e normalmente confirmava nas entrevistas tudo que se esperava de uma ‘moça de boa família’” (REIS; BASTOS, 2012, p. 2). Tais concursos reiteram ainda o ideal de branqueamento existente na sociedade brasileira, tendo em vista a participação predominante de mulheres brancas e loiras, e, embora o concurso seja realizado desde 1954, somente uma vez, em 1986, uma candidata negra, Deise Nunes, foi a vencedora.

Outro ícone de beleza que emerge na narrativa da participante é a negra Anastácia, figura muito cultuada na religiosidade popular brasileira. Embora existam dúvidas e

controvérsias sobre sua história, é por uma imagem que ela é bastante conhecida: o retrato da escrava que usa uma máscara, do pintor francês Jacques Étienne Victor Arago.

De acordo com a tradição oral, Anastácia era muito bonita e inteligente. Conta-se que utilizava a exímia oratória para estimular mulheres e homens escravizados a lutarem pela conquista da liberdade. Sua notável beleza teria despertado a paixão de “seu senhor”. Após recusar oferta de dinheiro para deitar-se com ele, foi perseguida, torturada e obrigada a manter uma máscara de flandres. Sua história foi redescoberta pela fé em 1968, quando a igreja do Rosário, no Rio de Janeiro, depois de montar o Museu do Negro, promoveu uma exposição sobre os maus-tratos infligidos à população escravizada. Nela se encontrava o quadro pintado por Arago. Daí em diante, muitas interpretações se construíram em torno da biografia de Anastácia, que recebeu *status* de milagreira. Reverenciada por quase 30 milhões de fiéis [...] hoje Anastácia representa um misto de “santa”, heroína e mártir da história afro-brasileira. (SCHUMACHER; BRAZIL, 2006, p. 171-172).

É significativo que, dentre outras características atribuídas à Anastácia, como inteligência, coragem e rebeldia, conforme indica Souza (2001), seja principalmente por meio da beleza que essa representação de mulher negra emerge no discurso da participante. Mesmo que fragmentadas, tais referências inserem-se na tentativa de vislumbrar outras configurações de visibilidade às mulheres negras. A juventude é outra característica comum às protagonistas criadas pelos três grupos. Embora no grupo 1 conste personagens na velhice e na maturidade, essa última também presente no grupo 3, é predominante a faixa etária entre 20 e 30 anos.

Ainda nessa categoria, é perceptível a falta de diversidade na construção das personagens. Constam apenas uma homossexual e duas idosas, e, embora inovem no fator idade, sua ocupação (curandeiras baiana e africana) reitera estereótipos sobre a mulher negra. Além disso, são sobressalentes as ocupações de estudante e profissional de Comunicação (jornalista, apresentadora de TV e repórter), o que indica semelhanças entre as protagonistas e o perfil das/dos participantes do grupo 1.

As profissões de juíza, política/presidente da República constam das narrativas dos grupos 1 e 3. Nesse último é enfatizada uma conotação política, diante da ausência e (in)visibilidade de mulheres negras em tais posições, mesmo que esse exercício de imaginação signifique não apenas vislumbrar prestígio e poder, mas principalmente o protagonismo feminino negro. Ainda nesse grupo, vale mencionar também a ocupação de servidora pública, que conota o interesse da participante por uma representação mais próxima de sua realidade. Esse interesse é ressaltado, sobretudo, pela forma como ela expressa tal escolha, em oposição à vida de celebridade, oferecida por outro participante.

Grupo 3 – Centro de Referência

“[...] Que no decorrer da luta dela, ela chegasse ao nível de ser uma mulher de poder, por exemplo, uma juíza, que eu nunca vi, assim, já tem mulher juíza, mas todas brancas, negras não! [Mas já tem – P.2] [respondem em coro] [Tem algumas! – P.9] Assim, eu não vi! [Não, mas tem já! – P.3] colocar elas no poder, igual uma presidente do país, né? [...]”

“[...] Tinha que ter corpão! De fora dos estereótipos, mas não gorda, não magra; solteira... [que aparecesse na TV de vez em quando com um bofe lindo! – P.4] Não! [ênfase] [risos] Servidora pública, trabalhadora!”

Com relação à classe social das personagens, observam-se diferenças marcantes entre as/os participantes dos três grupos. Entre os estudantes do grupo 1, tal marcador social é evidenciado direta e indiretamente por meio dos termos “classe média/média-alta”, “classe C ou D”, “boa posição social”, “já conseguiu casa, carro e um emprego relativamente estável”, “moradora da periferia”, “filha de empregada doméstica” e “abandono social”.

Nas narrativas do grupo 2, tal aspecto fica subentendido no desejo da protagonista de se casar com um homem branco como possibilidade de ascensão social e econômica. Em contraponto, no grupo 3 as protagonistas negras são predominantemente ricas e poderosas, como é indicado nas expressões “podre de rica”, “filha de papaizinho, que entrava em todos os lugares e todos tinham que me engolir”.

O contexto familiar é mencionado de forma bastante incipiente, o que pode ser justificado pelo fato de as narrativas serem curtas e orais, e assim tal aspecto ter sido deixado de lado em detrimento de outro. No entanto, diante das poucas referências foi possível observar, em cinco narrativas do grupo 1, o papel central da mãe e a ausência do pai (subentendida ou explícita), como nas afirmações de que a protagonista “cria os filhos sozinha” ou é “filha de mãe solteira”. No grupo 3, a família é indicada por somente uma narrativa, na qual a protagonista convive apenas com a mãe, pois o pai havia falecido; já no grupo 2, não consta tal aspecto.

Ser solteira ou estar sozinha é evidenciado nas histórias criadas pelos três grupos como sinal de liberdade e autonomia das protagonistas. O casamento é considerado um obstáculo à independência feminina (estudos e vida profissional), embora também sejam mencionados relacionamentos afetivos (formais e informais).

Grupo 2 – Associação de Idosos

“Ela queria casar com um rapaz branco, por causa que [gesto indicando dinheiro] fala mais alto, né?”

Grupo 3 – Centro de Referência

“Ah! Ela seria solteira, né? Solteira é mais fácil! Porque a vida de casada todo mundo sabe, eu, por exemplo, estou vivendo agora. Não é fácil! Não é fácil você conciliar os estudos, o trabalho e a família! Não é fácil! Ainda mais igual a referência que tem uma mulher negra! Não é fácil uma mulher negra ter um estudo, ter a família pra cuidar e ter um serviço! É sempre difícil! E eu acho até para mulher branca, para qualquer mulher, é difícil! Então eu acho que a vida de solteira é bem mais fácil! De você estudar, de você trabalhar, de você conseguir seu objetivo, não tem um obstáculo ali, né?”

Nessa narrativa do grupo 3, a experiência de vida da participante direciona a construção da protagonista como solteira. Ela evidencia as desigualdades específicas que são vivenciadas pelas mulheres negras e, principalmente, problematiza as assimetrias entre os gêneros que impõem às mulheres a responsabilidade pelo âmbito doméstico e familiar, dificultando ou mesmo impedindo sua formação educacional e profissional.

Essas mesmas desigualdades (aqui mencionadas por uma participante jovem, de 20 anos de idade) foram também apontadas na primeira parte do estudo de recepção pelas participantes do grupo 2 (na faixa etária entre 55 e 88 anos), que em virtude do casamento e das funções de dona de casa e mãe tiveram que abdicar de seus próprios sonhos, como afirma uma das idosas: “[...] o sonho da mulher, de nós naquela época era ler, escrever, ah! sonhar, né? mas o que aprendia era crochê, bordado, ponto de cruz [...] e casar pra criar filho”.¹⁸²

4.4.2.2 A trajetória da protagonista feminina negra

Esta categoria faz alusão a um elemento basilar do cinema clássico, “a jornada do herói”, termo que, segundo Martinez (2004, 2008), designa o método de construção de narrativas criado pelo mitólogo norte-americano Joseph Campbell. Ao constatar a existência de uma estrutura básica em mitos, contos populares e contos de fadas de todo o mundo, ele elaborou o padrão arquetípico da aventura do herói, em que várias etapas devem ser cumpridas para que consiga realizar uma missão. Tal método foi publicado no livro *O herói de mil faces*, de 1949, e adaptado para a produção cinematográfica nos anos 1980 pelo roteirista Christopher Vogler, e tornou-se um guia interno dos estúdios Walt Disney para se construir uma boa história.

182 O diálogo completo consta como leitura negociada da temática “O final feliz”.

Desse modo, ressaltamos a importância da trajetória, ou seja, as descobertas, os conflitos, os desafios vivenciados pela protagonista, assim como seus sonhos, objetivos, motivações e desejos indicados nas narrativas orais elaboradas pelas/pelos participantes. Tais elementos nos interessam, constituem nosso objeto de análise, a partir do qual buscamos investigar as hierarquias e desigualdades, bem como os trânsitos e fluxos que caracterizam essa mulher negra como protagonista, nas espacialidades, posições, afetos, relações de pertencimento e formas de atuação em que é retratada, pois, segundo Almeida Junior (2014, p. 69): “O cinema e a literatura ‘de massa’ dão excelentes exemplos de que a jornada de heróis e heroínas ainda dialoga com o inconsciente coletivo, presente na psique de cada um”.

Nas histórias criadas pelos três grupos, a trajetória das protagonistas femininas negras caracteriza-se pela negação e abstração de conflitos e desafios de cor/raça, e pela afirmação/reconhecimento de assimetrias que evidenciam a não aceitação social da personagem e/ou exigem dela uma constante postura de batalhadora para conseguir superar obstáculos e vencer, o que incide diretamente sobre seus sonhos e objetivos.

A negação de conflitos e desafios relacionados à cor/raça refere-se à asserção direta das/dos participantes do grupo 1 de que raça, cor, etnia ou preconceito não devem ser considerados, isto é, não devem ser explorados na trajetória da protagonista; refere-se também à postura defensiva explicitada no grupo 2, que nega as assimetrias raciais; refere-se ainda à inversão da mulher branca como empregada e a negra como patroa, indicada no grupo 3.

Grupo 1 – UnB

“[...] a personagem, talvez, uma versão negra de mim, porém o enfoque não teria relação alguma com a cor dela [...]”

“[...] Seria uma mulher, seguindo sua própria vida e sem focar em etnias e preconceito.”

“[...] uma pessoa alegre e engraçada, boa com relacionamentos, sem problemas relacionados à cor para com companheiros(as).”

Grupo 2 – Associação de Idosos

“Eu pra mim, eu colocava ela igual às outras! Tudo junto mostrava uma cor só! A diferença tá só na pele! e no pensamento e no modo de reagir. [...] Olha! Eu não tenho preconceito, eu pra mim tudo é igual.”

Moderadora: Se vocês pudessem criar um programa, uma história...

P.6: Com uma negra?

Moderadora: Sim! Como seria?

P.6: Uma negra nova, jovem, bonita, igual a uma branca mesmo! Não tem nada a ver! Que fosse, que participasse como a branca tá participando! Nada contra o negro, acho tudo normal! Preta é só a pele! Por fora! Não tem nada a ver!

Grupo 3 – Centro de Referência

“Ela seria bem rica e bem-sucedida, feliz com uma empregada branca.”

Pode-se considerar que, nas histórias criadas pelo grupo 1, embora sobressaia a intenção de apontar que raça e cor não são ou não devem ser aspectos relevantes, essa mesma ênfase, associada à pouca consistência narrativa/descritiva das personagens, indica o inverso; e, em vez de efetivamente criar, imaginar outras possibilidades para essa mulher negra como protagonista, os participantes limitam-se a orientar como tal construção deveria ser feita.

No grupo 2, essa proposta de criar uma protagonista negra é compreendida como uma forma de preconceito, e, tentando se desvencilhar de tal posicionamento, as/os participantes empenham-se em equiparar essa representação de mulher negra com a personagem/mulher branca, considerada a norma.

Acerca do discurso apresentado pelo grupo 3, embora a participante brinque, jogue com os estereótipos, ainda mantém por meio dos binarismos (branca *versus* negra; patroa *versus* empregada) as desigualdades raciais, sociais e, sobretudo, de gênero, já que indiretamente corrobora a ideia de que as tarefas domésticas são uma atribuição exclusiva das mulheres.

O foco nos desafios e conflitos relacionados à autonomia feminina nos âmbitos profissional e político caracterizam as narrativas que, direta ou indiretamente, abstraem a questão racial e de cor, como no desejo que a participante do grupo 2 projeta na protagonista (ser contabilista) ou a necessidade das mulheres (brancas ou negras) de ter autoestima, reconhecer sua própria beleza e não tentar se enquadrar nos padrões da modelo Gisele Bündchen e da atriz Taís Araújo, conforme mencionado no grupo 3.

Grupo 3 – Centro de Referência

“A minha personagem ela é dez! Sabe por quê? Ela é autêntica! Não adianta eu sonhar uma Gisele Bündchen ou numa Taís Araújo, porque eu não sou e nós não somos! As mulheres não são iguais, independente dela ser branca, dela ser negra, não somos iguais!”

Ainda sobre essa abstração, vale acentuar que, embora uma narrativa do grupo 1 mencione raça e cor, isso não necessariamente circunscreve a trajetória da protagonista. Tal discurso agrega outras configurações de sentidos, como uma protagonista homossexual, inserida em um contexto familiar completo, com vínculos afetivos e movida pelo sonho de ser

presidente do país, caracterização incomum nas representações tradicionais sobre mulheres negras na televisão e no cinema brasileiros.

Grupo 1 – Universidade de Brasília

“Eu criaria um filme onde a mulher negra fosse jovem, 25 anos, classe média, recém-graduada, sem filhos, homossexual, tentando realizar o sonho de ser presidente do Brasil, iniciando sua carreira política ao lado da namorada e com o total apoio dos pais.”

A independência e a liberdade feminina também são destacadas nas narrativas de todos os grupos como o grande sonho da protagonista negra, expressas na possibilidade e na oportunidade de viajar para outros países ou de dar uma volta ao mundo. Assim, as viagens significam a abertura para novas descobertas e aventuras.

Esse desejo pode ser indício das assimetrias entre os gêneros, que atravessam as relações sociais e as representações, já que “a jornada do herói” no cinema refere-se predominantemente à trajetória do protagonista masculino, suas ações e transformações, enquanto à personagem feminina (apesar das mudanças nas últimas décadas) é imposto o exercício das funções de reprodução e cuidado, assim como é negligenciada sua atuação em outras atividades e espaços além do doméstico. Montoro (2012) destaca o esquecimento das aventuras femininas na produção cinematográfica, bem como o infinito universo de possibilidades narrativas, estéticas e técnicas explorado pelo cinema para a representação das aventuras. De modo semelhante à literatura, porém, esse imaginário cinematográfico ainda é um campo masculino.

A abordagem direta ou indireta da questão de raça/cor, de forma específica e/ou interseccionada com gênero, é constatada por meio dos conflitos que se referem ao não reconhecimento social da protagonista feminina negra e à ênfase na luta e superação em sua trajetória. Nas narrativas do grupo 1, a permanência do preconceito, mesmo com a ascensão econômica/social da protagonista, surge em sua não aceitação pelas amigas, pelos colegas da escola e pelas famílias de seu bairro. Tal situação faz emergir como resposta, como reação, enfim, como autoafirmação da protagonista, que ressalta seu orgulho próprio e o desejo de ser exemplo para outras pessoas.

Grupo 1 – UnB

“A minha personagem seria [...] recém-formada em Direito buscando respeito no seu novo ambiente de trabalho, sendo valorizada por quem é e suas ideias e não pelo que as pessoas veem.”

“Seu grande sonho seria se tornar presidente para poder mostrar a todas as crianças negras, principalmente as meninas, que elas podem conseguir o que quer que elas queiram.”

“[...] criaria um telejornal cuja pivô ou âncora seria uma mulher negra [...] que tivesse o sonho de acabar com os preconceitos que ainda pairam em torno da mulher negra, principalmente em torno do preconceito de que ela é menos capaz intelectualmente falando, se comparada à mulher branca.”

“Minha personagem se chamaria Branca e teria 14 anos. Branca é muito bonita, possui a escolaridade do ensino fundamental e está cursando o médio em um colégio particular de Florianópolis. O grande sonho de Branca é ter olhos claros, pois ela sempre viveu com suas amigas loiras e claras. Apesar de ter uma boa posição social, Branca ainda sentia o preconceito em sua vida. Branca aprenderia ao longo do filme a valorizar sua cor e etnia.”

“[...] seria de uma família de classe média alta, porém, não aceita pelas outras famílias de seu bairro. Por isso o sonho dela seria agregar essas famílias, onde os jovens são todos amigos e estudam na mesma universidade.”

Uma das narrativas mencionadas acima nos possibilita analisar como esse processo de exclusão/não aceitação da personagem feminina negra se expressa no âmbito linguístico pelo nome “Branca” e, principalmente, no âmbito corporal pelo “sonho de ter olhos claros”, requisito para ser aceita entre “suas amigas loiras e claras”. Tais aspectos marcam a condição de inferioridade da protagonista, que no decorrer da narrativa aprende a “valorizar sua cor e etnia”, transformação essa que pode indicar uma possibilidade de reconstrução da autoestima feminina negra, bem como reduzir a violência do racismo a uma questão individual, resolvida pela própria personagem. Além disso, pode-se considerar o nome e o sonho da personagem como metáforas do desejo de embranquecimento que opera na sociedade brasileira e, travestindo-se numa miríade de cores, negocia a sua conotação racial específica.

O branqueamento, como modelo, foi uma forma que, no Brasil, a raça se apresenta como uma situação passageira e volúvel, em que se pode empretecer ou embranquecer. “Branca de neve” não é, por certo, uma história nacional (assim como o branco sempre simbolizou a paz, por oposição ao negro, a cor do mal), mas **foi aqui que a coloração virou distinção, e as meninas negras são sistematicamente impedidas de assumir o papel principal, assim como nas populares telenovelas brasileiras.** (SCHWARCZ, 2012, p. 108, grifo nosso).

No grupo 2, essa não aceitação é indicada com a permanente necessidade da personagem de provar que é capaz de superar a barreira da cor, de “vencer”. Já nos discursos do grupo 3 constata-se a estratégia de utilizar a personagem para projetar seu desejo pessoal de protagonismo feminino negro e para problematizar os obstáculos que a intersecção de

gênero e raça acarreta às mulheres negras, comumente excluídas e/ou invisibilizadas nas posições de prestígio e poder.

Grupo 2 – Associação de Idosos

“[...] uma mulher assim, da cidade, de trabalho, de qualquer tipo de, de cargo que vier para a vida dela, com responsabilidade, sabendo que ela é alguém na vida. E não precisa que ninguém fique achando que ela não é alguém por causa da cor. Até que executa e mostra que é pessoa de verdade. É assim que eu penso!”

“Ela queria viajar muito, conhecer outros países, badalação, curtição, mas só que ia ser bem complicadinho a vida dela por causa da cor dela. Mas ela ia lutar pra ser feliz, pra ir adiante, ela vai vencer!”

Grupo 3 – Centro de Referência

“Eu queria me sentir assim, a primeira negra a sentar numa cadeira plenária, só poder! Porque a gente cria o poder só na luta. Aí eu queria, eu me imaginava assim ó... menos esforço!”

“[...] colocar ela no poder, igual uma presidente do país, né? Uma mulher negra ser uma presidente do país igual nos Estados Unidos, com o Barack Obama, o primeiro negro a ser presidente. Então, uma mulher negra ser uma presidente teria um ar de poder e seria respeitada, porque engraçado quando é a mulher branca, se ela tá no poder, todo mundo admira, ela não sofre pra tá chegando ali, a mulher negra sim! Então assim, a mulher negra precisa ter condição de estudar, de ser, de chegar lá sem sofrer!”

[...] É filha de um diplomata, podre de rica! Aí o pai morre e ela descobre que o pai tinha perdido tudo no jogo e assim, ela vai morar na periferia com a mãe, mas isso vai fazer com que ela aprenda a ser negra, porque ela não sabe, ser negra, né? É a partir dessa ida para a periferia, ela vai fazer um resgate, aprender a ser negra, na musicalidade, a sua ancestralidade, ela vai buscar mais suas raízes!”

O excesso de responsabilidades, as adversidades e o sofrimento na jornada das protagonistas femininas negras dos três grupos direcionam suas ações e sua história à luta, ao enfrentamento, à atuação política, o que indica as estratégias de confrontação e a capacidade de resistência dessas protagonistas, bem como remete ao “fardo da representação”, que, segundo Shohat e Stam (2006, p.269), recai sobre as representações de grupos subalternos, “[...] vistas como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como 'naturalmente' diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada”.

Dessa maneira, incide sobre essa protagonista o fardo de ter que encarnar todos os atributos e dilemas das mulheres negras. Os percalços marcam sua trajetória por ser negra e também para “aprender a ser negra”, como na história da filha de diplomata “podre de rica”, que fica pobre e vai morar na favela, onde resgata sua identidade. Nesse caso, embora se

observe a tentativa de mostrar a favela como possibilidade de encontro da personagem com suas raízes e relações de pertença, esta se estrutura numa visão binária e romantizada sobre tal espacialidade, o que também remete à divisão racial e social do espaço (GONZALEZ, 1984; RATTS, 2003) e parece delimitar o “ser negra” à pobreza, ao sofrimento e à favela/periferia. Logo, tais discursos podem ser vistos como indícios da dificuldade de imaginar, de reconhecer uma mulher negra em posições de sucesso, riqueza e poder, assim como no papel de protagonista.

No entanto, de tais narrativas afloram também construções de sentido que nos possibilitam ver a protagonista negra sob uma perspectiva mais humanizada, com suas preferências, contradições e, sobretudo, relações de pertencimento, conforme revela o seguinte discurso:

Grupo 1 – UnB

“Minha personagem seria uma batalhadora que cria os filhos sozinha, trabalha o dia todo, porém, não descuida da educação dos filhos e ensina que os seus filhos devem respeitar as mulheres, devem fazer as coisas dentro de casa. Ela se importa com o visual, porém, não se importa com os quilinhos a mais. Ela gosta de ir ao pagode no sábado à noite.”

Nesse discurso do grupo 1, apesar de indicar uma trajetória de luta (é batalhadora, cria os filhos sozinha, trabalha o dia todo), a protagonista não é reduzida a tais características. Observa-se também como alguns aspectos são ressignificados: da condição de mãe solteira sobressai a forma como ela educa os filhos, ensinando-lhes o respeito às mulheres, e a necessidade de execução das tarefas domésticas. Além disso, demonstra estar bem resolvida com o próprio corpo, “com os quilinhos a mais”, ou seja, apesar de todas as suas responsabilidades (como mãe e trabalhadora), ela se diverte, indo todo sábado ao pagode. Logo, pode-se considerar que tais aspectos singularizam, humanizam essa personagem como representação das mulheres negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar as representações audiovisuais sobre as mulheres negras no cinema brasileiro significou a oportunidade de analisar as relações de poder na linguagem cinematográfica, na cultura brasileira e na produção científica, assim como vivenciá-las no próprio exercício da pesquisa. Em um país onde a experiência da escravização perdurou por tanto tempo e permanece na naturalização do racismo, do sexismo e da desigualdade social, as identidades de gênero e raça nos atravessam, nos interpelam cotidianamente, nos colocam diante de uma encruzilhada, que em sua plenitude de sentidos pode indicar diversas possibilidades, mas também exige a decisão e o desejo de escolher um caminho a seguir. Talvez por isso esse lugar, que pode ser vários, represente uma aposta tão repleta de riscos, dúvidas e inquietações.

Lembrando, porém, um provérbio de origem africana que há algum tempo me acompanha nesse percurso acadêmico – “Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens” –, reitero: é esse e desse lugar, onde as referências se cruzam, se interseccionam, que esta investigação fala, olha, apreende e constata, pela ausência e pelo estereótipo, a efetiva invisibilidade das mulheres negras no cinema brasileiro.

Como uma metáfora visual de silenciamento, a invisibilidade aqui contempla o que se oculta, se apaga e também o que mostra, torna visível. Logo, essa constatação sustenta-se nos contextos de escassez existentes na pesquisa sobre cinema no Brasil, nos quais as mulheres negras estão excluídas tanto dos estudos de raça, que ainda são incipientes e não contemplam a questão de gênero, quanto dos estudos em comunicação e cinema sob o viés feminista e/ou de gênero, nos quais, apesar das mudanças ocorridas nas últimas décadas, ainda predomina uma percepção fortemente atrelada à experiência da branquitude. A partir desta se enxergam e problematizam as assimetrias, mas ainda existe o desafio de reconhecer os próprios privilégios, como aponta a feminista Sandra Azeredo (2014), inspirada por sua história pessoal.

Da produção de conhecimento aos sistemas de representação, esse imaginário mantém sua eficiência, conforme foi possível observar na análise dos três filmes lançados no período de 1999 a 2009 e que se inserem nas fases da retomada e da pós-retomada do cinema brasileiro. Em *Orfeu*, a ascensão econômico-social e o privilégio de “ser homem” possibilitam ao protagonista negro abstrair seu pertencimento racial, o que confirma o quanto a categoria raça é passível de negociação no país da democracia racial, aspecto já explorado na

cinematografia desde as chanchadas, que buscavam afirmar a suposta harmonia entre brancos e negros no país, numa versão tupiniquim das produções hollywoodianas. Em contraponto, a proposta cinemanovista utiliza o cinema como instrumento político e estético para fazer uma poderosa crítica das mazelas nacionais, mas, embora atores e atrizes negras tenham sido maioria nos elencos e até mesmo na função de protagonista (privilegio dado aos atores negros), estes eram vistos como o referencial estético do pobre, do povo brasileiro, ou seja, em primeiríssimo plano saltam a questão social e o enquadramento dado por quem elabora a narrativa. Desse modo, o longa de Cacá Diegues conforma o imaginário cultural brasileiro, pela ênfase na mestiçagem, no desejo de branquitude. Tal imaginário é evidenciado na construção das personagens femininas, sobre as quais a intersecção de gênero e raça determina seu reconhecimento como objeto sexual ou como companheira/esposa/passível de ser amada.

Essa construção dicotômica é explorada na caracterização de Mira (Isabel Fillardis) em oposição a Eurídice (Patrícia França), e a histórica representação da mulher negra como corpo disponível, como “a mulata”, rompe os limites do universo diegético e remete às assimetrias impostas àquelas consideradas mais distantes do ideal de beleza branco/claro. Tal estereótipo, porém, também oferece a contradição como chave de leitura, o que nos possibilita vislumbrar outras configurações de sentidos capazes de subverter as normas, os padrões vigentes, como, por exemplo, a representação da pombagira, elemento suscitado nas brechas da narrativa fílmica, mesmo que encoberto pelo final feliz no qual a mulher negra não tem lugar.

Apesar de também retratar um protagonista negro, uma personagem histórica (o capoeirista Besouro Mangangá), o filme *Besouro* indica por meio da personagem Dinorá (Jessica Barbosa) o efetivo protagonismo da mulher negra, que, nas sequências finais de *Orfeu*, na atuação de Mira, vislumbra-se como possível. Dona de si e de seu desejo, a jovem capoeirista impõe-se diante das personagens masculinas (negros e brancos), contrapondo-se à postura aparentemente resignada de sua mãe Teresa (Cris Vianna), que trabalha como cozinheira na casa do coronel Venâncio e mantém com ele um relacionamento no qual é considerada “somente corpo”.

Por sua insubordinação, Dinorá assemelha-se ao arquétipo de Iansã, interpretada pela mesma atriz. Ao destacar a espiritualidade ancestral na jornada do herói Besouro, o filme também retrata algumas divindades femininas do candomblé como modelos de feminilidade

negra que não se enquadram nas dicotomias da visão judaico-cristã, assim como acentua, por meio de Mãe Zulmira (Geisa Costa), o papel político das mulheres negras nos territórios de religiosidade, por meio do cuidado e da reconstituição dos laços afetivos.

Ao explorar a relevância do cabelo no processo de construção da identidade e da sexualidade de Dinorá sob uma perspectiva que compreende o estético como político e valoriza o fenótipo negro, o filme oferece subsídios para o reconhecimento da mulher negra como modelo de beleza, bem como alguém passível de ser amada. Isso não ocorre em *Orfeu*, já que o protagonista negro pretere o “amor carnal” atribuído à mulher negra para alcançar o “amor sublime”, representado pela mulher clara/branca e suas virtudes.

Dessa maneira, pode-se vislumbrar em *Besouro* mais alternativas para a interpretação/desconstrução do estereótipo da “mulata”, como formas diferenciadas de subversão e de sobrevivência feminina negra, empreendidas pelas personagens Dinorá e Teresa por meio do corpo, do silêncio, do combate, da negociação. Tal desconstrução também significa a possibilidade de existência para o homem negro, apagado do processo histórico, já que o desejo de uma nação mestiça como transição para o embranquecimento se faz na relação mulher negra-homem branco, como ilustra o relacionamento entre Teresa e coronel Venâncio (e entre Edgar e Maria em *Bendito fruto*). Além disso, é importante enfatizar a apropriação sensível que a narrativa faz de elementos da capoeira, forma social negro-brasileira que se expressa pelo corpo, ora pela esquiva, ora pelo combate, ora pela sedução, usada estrategicamente na cena de amor, de afeto, entre Dinorá e Besouro. Contudo, vale ponderar nesse exercício analítico a narrativa como um todo e as inter-relações entre os âmbitos da representação e da produção, ou seja, no caso de *Besouro* (a ausência da mulher branca, a abordagem de um período histórico pós-abolição) e de *Orfeu* (a ambientação na favela, durante o carnaval), seus elencos compostos predominantemente por negros podem indicar como essas novas configurações de sentidos também parecem estar delimitadas a produções audiovisuais que se propõem a retratar a população negra, como uma espécie de homenagem, de antídoto à constante ausência e/ou participações ínfimas em outras produções, conforme evidenciou-se nas dificuldades que perpassaram a própria seleção/construção deste *corpus* de pesquisa.

Em oposição a esses dois filmes, a análise de *Bendito fruto* agrega também o aprendizado adquirido no estudo de recepção. Considerando esses dois repertórios, é possível verificar a potencialidade do imaginário cultural brasileiro nas formas de olhar, de decodificar

as várias camadas de sentidos exploradas nessa narrativa, ou seja, observar nas/nos receptoras/es a “capacidade de ver em uma coisa o que ela não é, de vê-la diferente do que é”, conforme argumenta Castoriadis (1982, p. 154). Essa percepção serviu também para instigar meu próprio olhar no processo de decomposição que constitui a análise fílmica.

Esse longa explora no triângulo amoroso entre Maria, Edgar e Virgínia os afetos e as hierarquias cotidianas sedimentadas na sociedade brasileira; esta é tão excessivamente afetuosa e aparentemente harmônica, não pela ausência de conflitos e diferenças, mas porque a existência desses embates é estrategicamente bem acomodada, amolecida, domesticada nos códigos sociais, raciais e de gênero que informam a cada um/uma o seu devido lugar, assim como é interiorizada pelos sujeitos. Isso é evidenciado na dimensão espacial, na construção narrativa e nas formas de tratamento que as personagens vivenciam no espaço fílmico.

Pela verossimilhança, a narrativa parece simplesmente refletir as desigualdades no âmbito público e doméstico, mas o cinema, aqui compreendido como o filme e como instituição, é também uma prática discursiva, um produtor de imaginários. Assim, ao estrategicamente apropriar-se de sistemas simbólicos estabelecidos, como o “amor de novela” e o afeto das relações inter-raciais, esse longa-metragem joga, brinca com tais ambiguidades e aparências. Faz isso nos enquadramentos, nos cenários e paisagens, nos objetos de cena, no uso de *flashback* e de outros elementos da linguagem cinematográfica, capazes de representar também aquilo que fica encoberto pelo verniz da naturalização da mulher negra empregada doméstica, da “irmãzinha preta” de Edgar, considerada pelo cabeleireiro apenas numa relação afetuosa, informal e hierarquizada na existência do “quarto de empregada”, bem como reconhecida por Virgínia apenas nesse cômodo dos fundos e no “jeito de ser boa cozinheira”, um território de subalternidade constante na trajetória das personagens femininas negras, como ressalta Soares (2008) com a noção de “Síndrome de Zilda”.

Entretanto, a possibilidade de construção de novos sentidos também emerge da personagem Maria, que se desloca pelo espaço fílmico, transita pelos estereótipos, impõe sua existência e interpela a Edgar e Virgínia, assim como a quem assiste. Essa personagem feminina negra questiona a subserviência, ou seja, a invisibilidade e o não reconhecimento que lhe são impostos; e é também nesse contexto de tensão que Maria engendra suas estratégias de sobrevivência, sua capacidade de agência no enfrentamento das situações e no exercício da maternidade, mesmo que fragmentada pelas desigualdades que vivencia durante toda a trama.

Alguns desses aspectos são percebidos, interpretados e até mesmo ressignificados nos três grupos de discussão que compuseram a pesquisa de recepção, e nos quais foi possível constatar os pressupostos de Hall (2003, p. 396) acerca do modelo codificação/decodificação, ao afirmar que “toda sociedade ou cultura tende [...] a impor suas classificações do mundo social, cultural e político. Essas classificações constituem uma ordem social dominante, apesar de esta não ser nem unívoca nem incontestável”.

Também sob esse ângulo é que a pesquisa de recepção do filme *Bendito fruto* suscitou interpretações diferenciadas, que foram classificadas na tipologia elaborada por Hall com relação a três temáticas específicas. A primeira é “O final feliz”, que instiga as seguintes leituras:

- **Preferenciais:** a concordância com tal representação de amor como superação das diferenças no relacionamento entre Maria e Edgar (grupos 1 e 2) e entre Marcelo e Anderson (grupos 1 e 3); a aceitação do modelo heteronormativo no qual a personagem Virgínia é a “outra” (grupos 1 e 2), um padrão tão naturalizado que não é visto como passível de crítica quanto à questão de gênero (grupo 3).
- **Negociadas:** a problematização dessa representação de amor a partir das assimetrias de gênero e da caracterização das personagens femininas, predominantemente associadas às funções de cuidado (grupos 1 e 3); a crítica à imposição do casamento e aos limites da atuação feminina (grupo 2).
- **Oposicionais:** a contestação do final feliz e a reivindicação de outros desfechos para a personagem Maria, capazes de destacar sua autonomia (grupo 3).

A partir da discussão acerca das personagens Maria e Virgínia, as/os participantes explicitam na segunda temática, “Mulheres ficcionais e reais”, as seguintes posições:

- **Preferenciais:** a negação das assimetrias raciais no mercado afetivo (grupo 2).
- **Negociadas:** a oscilação entre a naturalização e a percepção das assimetrias raciais e de gênero, quanto à condição de inferioridade da mulher negra no âmbito afetivo, à não aceitação do homem negro como parceiro ideal e à recusa de descendentes de relações inter-raciais (grupo 2); a discussão das clivagens entre as personagens Virgínia e Maria no espaço fílmico (grupo 1) e entre as mulheres brasileiras na esfera profissional, no exercício da maternidade e na prática do aborto (grupos 1 e 3).
- **Oposicionais:** a ênfase na postura ativa da personagem Maria diante da traição de

Edgar como uma inovação/subversão na representação da mulher negra (grupos 1 e 3); a identificação com a capacidade de agência dessa protagonista negra/empregada doméstica e a compreensão do cuidado e da atuação no espaço doméstico como uma forma de protagonismo da mulher negra (grupo 3).

Na terceira temática, as “Memórias visuais” das/dos participantes sobre mulheres negras produzem as seguintes posições:

- **Preferenciais:** a aceitação e naturalização dos códigos e representações que associam as mulheres negras à hipersexualização, à subalternidade, à pobreza, à escravidão e a situações de sofrimento e discriminação determinam o reconhecimento de tais sujeitos (grupos 1 e 2).
- **Negociadas:** a contradição entre repetir e questionar os estereótipos e limites impostos às mulheres negras em outras representações audiovisuais (a posição de amante, a trajetória de luta, a imposição do cabelo liso etc.) (grupo 1); a discussão das assimetrias raciais entre personagens clássicas como Tia Anastácia e Dona Benta (grupo 3); a indicação de referências negras em outras esferas sociais como estratégia para lidar com as memórias escassas sobre mulheres negras bem-sucedidas (grupo 2).
- **Oposicionais:** as identificações afetivas que as/os participantes desenvolvem com as produções audiovisuais indicam uma memória de insubordinação feminina negra (grupo 2) e a ênfase na mídia e na história familiar como fontes de imagens de orgulho e protagonismo feminino negro (grupos 1 e 3).

A partir das identificações afetivas com outras produções audiovisuais e principalmente com suas próprias experiências, as/os participantes tentam se aproximar da história retratada no filme e ver “com outros olhos” a atuação de Maria, como, por exemplo, compreendendo que o cuidado e a esfera doméstica também são espaços de disputa, de relações de poder, assim como de microrresistências cotidianas, especialmente para as personagens femininas, historicamente ali circunscritas. Esse aspecto é percebido como simetria entre Maria e Virgínia, que compartilham ainda o sonho com um amor de novela (também um desejo da personagem Carmem, do filme *Orfeu*). Essas duas personagens de *Bendito fruto*, porém, vivenciam e são reconhecidas nesse âmbito da intimidade por suas diferenças raciais e sociais. Nas memórias visuais das/dos participantes emergem, como

tendência predominante, as imagens e os imaginários sobre as mulheres negras associadas à subserviência e à sexualidade exacerbada, como heranças da escravização. Embora tais sentidos também sejam negociados ou mesmo rejeitados por algumas/alguns participantes, essas “imagens controladoras”, nos termos de Patricia Hill Collins (2000), circunscrevem o reconhecimento das mulheres negras brasileiras ao corpo e aos afetos, aliás, à escassez de afeto.

Tal aspecto é uma constante também no exercício de criação de uma micronarrativa cuja protagonista é uma mulher negra, visto que essas histórias elaboradas pelas/pelos participantes revelam, no que concerne à caracterização e à trajetória da personagem:

- O destaque dado ao cabelo como elemento de hierarquização (vincula sua aceitação ao fenótipo) e de afirmação identitária da personagem, que assume tal traço físico a partir de um sentido político (grupos 1, 2 e 3);
- A relevância de modelos culturais e estéticos como matrizes de representações femininas, a exemplo da princesa e da *miss*, com as quais as participantes negociam ao apontar também um referencial de beleza negra, a negra Anastácia (grupo 3);
- A independência e a liberdade feminina como principal sonho da personagem expresso na possibilidade de viajar sozinha, vivenciar novas descobertas, o que elucida as assimetrias entre os gêneros como determinantes na representação das aventuras no cinema (grupos 1, 2 e 3);
- A predominância de personagens jovens, com ocupações que se assemelham às das/dos participantes (grupo 1), bem como posições de poder e prestígio (juíza, política/presidente da República) imbuídas de uma conotação política, um desejo de representatividade (grupos 1 e 3);
- Ora a negação e a abstração de conflitos e desafios relacionados à cor/raça, ora a afirmação e o reconhecimento de assimetrias evidenciam a não aceitação social da protagonista feminina negra, aspecto que delimita seus sonhos e objetivos à necessidade de lutar, superar e vencer (grupos 1, 2 e 3).

As possibilidades de deslocamento de sentidos nessas micronarrativas são ainda mais escassas do que nas leituras do filme *Bendito fruto* e na discussão das memórias visuais. Em contraponto a esses dois momentos iniciais, nas histórias criadas pelos participantes constata-se um completo silêncio sobre a sexualidade das protagonistas, talvez uma tentativa de

oposição ao estereótipo de objeto sexual. Contudo, a falta de afeto permanece, expressa na existência solitária, na história de luta e de superação dessa protagonista, que, mesmo rica e/ou bem-sucedida, não é aceita, tem sua trajetória marcada pelo pertencimento racial, mesmo quando a intenção das/dos participantes é explicitamente negar ou abstrair qualquer conflito relacionado à raça/cor.

Assim, principalmente em virtude de apenas duas narrativas do grupo 1 é possível identificar outras posições de sujeito (HALL, 2003) para as mulheres negras, como a protagonista homossexual que sonha em ser presidente da República, tem vínculos afetivos e está inserida em um contexto familiar completo; ou a personagem batalhadora, que trabalha o dia todo, cria os filhos sozinha, mas não é reduzida à trajetória de luta, pois tem subjetividade, desejos e contradições.

Portanto, pode-se considerar que o regime escravista, colonial e patriarcal que ainda estrutura o imaginário cultural brasileiro incide não apenas nos sistemas de representação, mas também nos nossos modos de ver, como pôde ser constatado tanto na não percepção de outras configurações de sentidos exploradas no filme *Bendito fruto* quanto na dificuldade de vislumbrar, de imaginar as mulheres negras além dos estereótipos, em suas contradições, subjetividades, formas de re(existência) e, principalmente, em sua capacidade de cotidianamente reconstruir sua humanidade, negada pela violência do racismo, do sexismo, da pobreza e da invisibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Citadas

ALASUUTARI, Pertti. Introduction: three phases of reception studies. In: _____ (Ed.). **Rethinking the media audience: the new agenda**. London: SAGE Publications, 1999. p. 1-21.

ALMADA, Sandra. **Damas negras: sucesso, lutas, discriminação**; Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

ALMEIDA, Heloisa B. de. Identificações afetivas: telenovelas e as interpretações das audiências. **Runa**, arquivo para las ciências del hombre. Buenos Aires, 34, v.2, p. 163-176, 2013. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/641>>. Acesso em: 02 jan. 2016.

ALMEIDA JUNIOR, José B. de. **Introdução à mitologia**. São Paulo: Paulus, 2014.

ARAÚJO, Joel Z. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac São Paulo, 2000a.

_____. Identidade racial e estereótipos sobre o negro na TV brasileira. In: GUIMARÃES, Antonio Sérgio A.; HUNTLEY, Lynn (Org.). **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2000b. p. 77-96.

_____. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, 2008.

ARBOLEDA, Luz M. El grupo de discusión como aproximación metodológica en investigaciones cualitativas. **Revista Facultad Nacional de Salud Pública**, Medellín, v. 26, n. 1, p. 69-77, 2008.

ARRUDA, Ângela. Teoria das representações sociais e teorias de gênero. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 117, n. 127, p. 127-147, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

AUGRAS, Monique. **Imaginário da magia: magia do imaginário**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AUTRAN, Arthur. Do rádio à televisão: o personagem negro frente à mídia em dois filmes brasileiros. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 38, n. 35, p. 51-73, 2011.

AZEREDO, Sandra. Teorizando sobre gênero e relações raciais. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. esp., p. 203-216, 1994.

_____. O que é mesmo uma perspectiva feminista de gênero? In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane R. de; ZANELLO, Valeska (Org.). **Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas**. Florianópolis: Mulheres, 2014. p. 74-85.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, E. et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995.

_____. Lembrando Lélia Gonzalez. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C, (Org). **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Criola, 2006. p. 42-61.

BAMBA, Mahomed. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espetatorialidade fílmica? In: _____. (Org). **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 19-66.

BAPTISTA, Maria M. O quê e o como da investigação em Estudos Culturais. In: _____. (Coord.). **Cultura: metodologias e investigação**. Coimbra: Grácio Editor, 2012. p. 15-28.

BARBOSA, Álvaro. **O som em ficção cinematográfica: análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras cinematográficas; videográficas de ficção**. 2000. Disponível em: <http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2014.

BARBOSA, Karina G. As aparências enganam: velhos amores, novas narrativas em *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*. **RuMoRes: Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 1-11, 2011.

BARBOUR, Rosaline. **Grupos focais**. Tradução de Marcelo Figueiredo Duarte. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARRETO, Raquel de A. **“Enegrecendo o feminismo” ou “Feminizando a raça”**: narrativas de libertação em Angela Davis e Lélia González. 2005. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações**. Tradução de Maria Eloísa Capellato e Olívia Krähenbühl. 3. ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. v. 2.

BENTO, Maria Aparecida S. Branquitude e poder: a questão das cotas para negros. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ADOLESCENTE, 1., 2005, São Paulo. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000082005000100005&script=sci_arttext>.

BENTO, Maria Aparecida S. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: BENTO, Maria Aparecida S.; CARONE, Iray (Org.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 25-58.

BERINO; Aristóteles; CAPUTO, Stela G. Besouro na roda da capoeira e da educação. In: GOUVÊA, Fernando C. F.; OLIVEIRA, Luiz F. de. **Educação e relações étnico-raciais**: entre diálogos contemporâneos e políticas públicas. Petrópolis, RJ: De Petrus et Alii; Brasília, DF: Capes, 2014. p. 189-200.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; SANTOS, Sales A.; SILVÉRIO, Valter R. Relações raciais em perspectiva. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 215-222, jul./dez. 2009.

BOBO, Jacqueline. *The color purple*: black women as cultural readers. In: PRIBRAM, Deidre. **Female spectators**: looking at film and television. London: Verso, 1988. p. 90-109.

BOGLE, Donald. **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks**: An interpretive history of blacks in American films. 4.ed. New York: Continuum, 2006.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-302. v. 2.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. A construção do objeto. In: _____. **Ofício de sociólogo**: Metodologia da pesquisa na sociologia. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. 7. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010, p.45-72.

BRAGA, José Luiz. A prática da pesquisa em Comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões. **E-compós**, Brasília, DF, v. 14, n. 1, p. 1-33, jan./abr. 2011.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 26, p. 329-376, 2006.

BRITES, Jurema; PICANÇO, Felícia. O emprego doméstico no Brasil em números, tensões e contradições: alguns achados de pesquisas. **Revista Latino-americana de Estudos do Trabalho**, Ano 19, n. 31, p. 131-158, 2014.

CABECINHAS, Rosa. Investigar representações sociais: metodologias e níveis de análise. In: BAPTISTA, Maria M. (Coord.). **Cultura**: metodologias e investigação. Coimbra: Grácio

Editor, 2012. p. 53-70.

CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 196-216, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Caetano.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2015.

CALDWELL, Kia L. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 8, p. 91-108, 2000.

_____. **Negras in Brazil**: re-envisioning black women, citizenship, and the politics of identity. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.

CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. Televisão em cores?: raça e sexo nas telenovelas “Globais” dos últimos 30 anos. **Textos para Discussão GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 1-23, 2015.

CANDIDO, Maria R. et al. A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). **Textos para Discussão GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-24, 2014. Disponível em: <<http://gemaa.iesp.uerj.br/publicacoes/textos-para-discussao/tpd6.html>>. Acesso em: 08 set. 2014.

CARDOSO, Cláudia P. **Outras falas**: feminismos nas perspectivas de mulheres negras brasileiras. 2012. 382 f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre a branquitude no Brasil. 2014. 290 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2014.

CARNEIRO, Sueli. Identidade feminina. In: SAFFIOTI, Heleieth I. B.; MUÑOZ-VARGAS, Monica (Org.). **Mulher brasileira é assim**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos: NIPAS; Brasília: Unicef, 1994. p. 187-194.

_____. Gênero e raça. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra (Org.). **Gênero, democracia e sociedade brasileira**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas: Editora 34, 2002. p. 154-193.

_____. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003.

_____. A força das mães negras. **Le Monde Diplomatique**, 8 nov. 2007. Disponível em: <<http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=79>>. Acesso em: 20 set. 2013.

_____. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane. O poder feminino no culto aos orixás. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Org.). **O livro da saúde das mulheres**

negras: nossos passos vêm de longe. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Criola, 2006. p. 107-144.

CARRANÇA, Flávio; BORGES, Rosane S. **Espelho infiel:** o negro no jornalismo brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CARRASCO, Consuelo H. El significado de la ausencia. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN DE LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA DE LA AMÉRICA LATINA, 11., 1996, Las Palmas de Gran Canaria. **Anales...** Las Palmas de Gran Canaria, 1999. p. 687-696.

CARVALHO, Noel dos S. **Cinema e representação racial:** o cinema negro de Zózimo Bulbul. 2005a. 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005a.

_____. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson (Org.). **Dogma Feijoadá:** o Cinema Negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005b. p. 17-101. v. 1.

_____. O cinema em negro e branco (prefácio). In: SOUZA, Edileuza P. de (Org.). **Negritude, cinema e educação:** caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006. p. 17-30. v. 1.

_____. Dois ensaios de sistematização da questão racial no cinema: o contexto do cinema novo (prefácio). In: SOUZA, Edileuza P. de (Org.). **Negritude, cinema e educação:** caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 19-28. v. 1.

_____. Racismo e anti-racismo no Cinema Novo. In: HAMBURGUER, Esther et al. **Estudos de Cinema Socine.** São Paulo: Annablume, 2008. p. 53-60.

_____. Imagens do negro no cinema brasileiro: o período das chanchadas. **Cambiassu** – Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, São Luís, ano XIX, n. 12, p. 81-94, jan./jun. 2013.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film.** Traducción de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 2007.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** Tradução de Guy Reynaud. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Gustavo. Imaginário, literatura e mídia. In: _____ (Org.). **Mídia e imaginário.** São Paulo: Annablume, 2012. p. 45-56.

CERVANTES BARBA, Cecilia. El grupo de discusión: de la mercadotecnia a la investigación de la comunicación. **Comunicación y Sociedad,** Guadalajara, n. 40, p. 169-182, jul./dic. 2001.

COLLINS, Patricia H. **Black feminist thought:** knowledge, consciousness, and the politics of

empowerment. 2nd edition. New York: Routledge, 2000.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CONDURU, Roberto. Pérolas da liberdade: joalheria afro-brasileira. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 31-39, maio 2013.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 6/7, p. 35-50, 1996.

COSTA, Bruno C. S. **Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo**. 2011. 239 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>>. Acesso em: 8 jan. 2015.

_____. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 31, p. 87-110, jan./jun. 2008.

DAMACENO, Janaína. O corpo do outro: construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso da Vênus hotentote. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 8., 2008, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2008. p. 1-7. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Janaina_Damasceno_69.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2015.

DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: _____. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. p. 58-85.

DYER, Richard. **White: Essays on race and culture**. Londres: Routledge, 1997

DEIAB, Rafaela de A. A memória afetiva da escravidão. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 36-40, 2005.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DENNISON, Stephanie. The new Brazilian bombshell: Sônia Braga, race and cinema in the 1970s. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (Ed.). **Remapping world cinema: identity, culture and politics in film**. London: Wallflower Press, 2006. p. 135-145.

DENNISON, Stephanie. Blonde bombshell: Xuxa and notions of whiteness in Brazil. **Journal of Latin American Cultural Studies**, v. 22, n. 3, p. 287-304, 2013.

_____. From superwoman to fake blonde: the representation of blondness on the Brazilian big screen. **Celebrity Studies**, p. 1-13, 2015.

DRAVET, Florence M.; OLIVEIRA, Leandro B. Novas imagens da pombagira na cultura pop: símbolos, mitos e estereótipos em circulação. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 12, n. 35, p. 49-70, 2015. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/1082/500>>. Acesso em: 10 out. 2015.

ESCOBAR VILLEGAS, Juan C. E. **Lo imaginario**: entre las ciencias sociales y la historia. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2000.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. A contribuição do olhar feminista. **Intexto**, Porto Alegre, n. 3, p. 1-11, 1998.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografia dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a. Edição eletrônica.

_____. Os estudos culturais. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. (Org.). **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001b. p. 151-170.

_____. Os estudos de recepção e as relações de gênero: algumas anotações provisórias. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 1-9, 2002.

_____. Notas para um estado da arte sobre os estudos brasileiros de recepção nos anos 90. In: MACHADO, Juremir; LEMOS, André; SÁ, Simone (Org.). **Mídia.BR**. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 130-144.

_____. **Comunicação e gênero**: a aventura da pesquisa [recurso eletrônico]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008a.

_____. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 115-135, 2008b.

_____. Quando a recepção já não alcança: os sentidos circulam entre a produção e a recepção. **E-compós**, Brasília, DF, v. 12, n. 1, p. 1-15, jan./abr. 2009.

_____. Pensando as relações entre mídia e gênero através de histórias pessoais: o caso brasileiro. **Derecho a Comunicar**, México, n. 4, p. 174-186, 2012.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. Práticas de recepção midiática: impasses e desafios da pesquisa brasileira. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 13., 2004, São Bernardo do Campo. **Anais...** São Bernardo do Campo, 2004. p. 1-12. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/midiaerecepcao/textos/GT2004%20Ana%20Carolina%20Escosteg>>

uy%20e%20Nilda%20Jacks.doc>. Acesso em: 29 abr. 2015.

_____. **Comunicação e recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; MESSA, Márcia R. Os estudos de gênero na pesquisa em Comunicação no Brasil. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina (Org). **Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 14-29.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face**. João Pessoa, 2003. Texto apresentado na mesa de escritoras convidadas do X Seminário Nacional Mulher e Literatura/I Seminário Internacional Mulher e Literatura/UFPB.

_____. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares: Cultura Afro-Brasileira**, Brasília, DF, p. 52-57, 2005.

EZABELLA, Fernanda. Filme brasileiro “Besouro” leva para as telas lutas elaboradas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 out. 2009. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/10/639875-filme-brasileiro-besouro-leva-para-as-telas-lutas-elaboradas.shtml>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

FERREIRA, Ceíça. Barravento: o feminino negro no cinema de Glauber Rocha. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA – SOCINE, 16., 2012, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo, 2012. p. 501-510. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/2012/AnaisSocine2012.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2015.

_____. “Mães de santo, mães de tantos”: o feminino negro e o sagrado no cinema brasileiro. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., 2013, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2013. p. 1-7. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1381936585_ARQUIVO_CeicaFerreira.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2016.

_____. Matriarcas negras em “Tenda dos Milagres” (1977): uma análise da interseção entre gênero e raça no cinema brasileiro. **E-compós**, Brasília, DF, v. 17, n. 2, p. 1-20, 2014. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/1066/783>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

FIGUEIREDO, Ângela. Dialogando com os estudos de gênero e raça no Brasil. In: PINHO, Osmundo; SANSONE, Livio (Org.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia: EDUFBA, 2008. p. 237-256.

_____. Carta de uma ex-mulata à Judith Butler. **Revista Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 3, p. 152-169, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Lara Fraga de Almeida Sampaio. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GAINES, Jane. White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory.

In: THORNHAM, Sue (Ed.). **Feminist film theory: a reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 293-306.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 64-89.

GATES JUNIOR, Henry L. **Os negros na América Latina**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GATTI, José. **Barravento: a estréia de Glauber**. Florianópolis: Ed. UFSC, 1987.

GIACOMINI, Sonia. Beleza mulata e beleza negra. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. esp., p. 217-227, 1994.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GILLIAM, Angela; GILLIAM, Onik'a. Negociando a subjetividade da mulata no Brasil. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 525-543, 1995.

GOLDENBERG, Mirian. **A outra: estudos antropológicos sobre a identidade da amante do homem casado**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GOMES, Nilma L. Cultura negra e educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 23, p. 1-11, maio/ago. 2003.

_____. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. Ministério da Educação. **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº10.639/03**. Brasília, DF: MEC: Unesco, 2005. p. 39-64. (Coleção Educação para Todos).

_____. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, p. 223-244, 1984.

GRAY, Ann. Audience and reception research in retrospect: the trouble with audiences. In: ALASUUTARI, Pertti (Ed.). **Rethinking the media audience: the new agenda**. London: SAGE Publications, 1999. p. 22-37.

GUERRA, Isabel. **Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e formas de uso**. Estoril: Principia, 2006.

GUIMARÃES, Antonio S. **Classes, raças e democracia**. 2.ed. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____. Depois da democracia racial. **Tempo Social**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 269-287, 2006.

_____. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, 2009.

HALL, Stuart. Encoding/decoding. In: HALL, Stuart, HOBSON, Dorothy, LOWE, D. e WILLIS, Paul (orgs.). **Culture, Media, Language**. London/ New York: Routledge/CCCS, 1980b [1973], p. 128-138.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Edelweiss Bujes e Marisa Vorraber Costa. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz T. da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____. El espectáculo del “Otro”. In: RESTREPO, Eduardo; WALSH, Catherine; VICH, Víctor (Ed.). **Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Bogotá: IESCP: IEP: UASB: Envió, 2010. p. 419-446.

HAMBURGER, Esther. Novelas como proto-interação, ou para uma crítica dos estudos de recepção. **Revista Interin**, Curitiba, v. 9, n. 1, p. 1-15, 2010.

HAYWARD, Susan. **Cinema studies: the key concepts**. 2nd edition. London: Routledge, 2000.

HIRANO, Luis Felipe K. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013a.

_____. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 48, p. 77-125, 2013b.

_____. Cinema e estereótipos: o que a interpretação de Grande Otelo tem a dizer sobre raça, gênero e sexualidade? **Revista Geni**, São Paulo, n. 17, nov. 2014. Disponível em: <<http://revistageni.org/11/cinema-e-estereotipos>>. Acesso em: 26 dez. 2015.

hooks, bell. The oppositional gaze. In: _____. **Black looks: race and representation**. London: Turnaround, 1992. p. 115-131.

IBANEZ, Jesús. **Más allá de la sociología: El grupo de discusión - técnica y crítica**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A, 1986.

INOCÊNCIO, Nelson O. Representação visual do corpo afrodescendente. In: PANTOJA, Selma (Org.). **Entre Áfricas e Brasis**. São Paulo: Paralelo, 2001. p. 191-208. v. 15.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO; DATA POPULAR. **Representação das mulheres nas propagandas de TV**. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://agenciapatriciagalvao.org.br/wp-content/uploads/2012/05/representacoes_das_mulheres_nas_propagandas_na_tv.pdf>. Acesso em: 12 out. 2015.

JACKS, Nilda A. **A recepção na Querência**: estudo da audiência e da identidade cultural gaúcha como mediação simbólica”. Tese de doutorado. ECA/USP, 1993.

JACKS, Nilda A. **Querência**: cultura regional como mediação simbólica – um estudo de recepção. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

JACKS, Nilda (Org.). **Meios e audiências II**: a consolidação dos estudos de recepção no Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2014.

JACKS, Nilda et al. Pesquisa de recepção: empírica por natureza. In: BRAGA, José L.; LOPES, Maria Immacolata V.; MARTINO, Luiz C. **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010. p. 161-181.

JACKS, Nilda et al. Pesquisa sobre audiências midiáticas no Brasil: primórdios, consolidação e novos desafios. In: _____ (Coord. y Ed.). **Análisis de la recepción en América Latina**: un recuento histórico con perspectivas al futuro. Quito: Editorial Quipus: Ciespal, 2011. p. 69-102. v. 1.

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

JOAQUIM, Maria Salete. **O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra**. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ: Fapesp, 2001.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: _____ (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 17-44.

JOHN, Valquíria M.; COSTA, Felipe da. Mulheres, identidade de gênero e sexualidade: problemáticas e desafios a partir do recorte de sexo. In: JACKS, Nilda (Coord. e Org.). **Meios e audiências II**: a consolidação dos estudos de recepção no Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 217-246.

JORDÃO, Janaína V. P. Trabalhadoras domésticas: representação midiática e identidade. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 1-10, 2011.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens de cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

KAMITA, Rosana C. Luz e sombra: relações de gênero no cinema. In: FAZENDO GÊNERO, 7., 2006, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2006. p. 1-6. Disponível em:

<http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/R/Rosana_Kamita_13_B.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2012.

KAPLAN, Elizabeth. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: Edusc, 2001.

KENY, Daniel. Em 40 anos, a “Playboy” Brasil só teve 9 capas com mulheres negras. **Jovem Pan**, 20 nov. 2015. Disponível em: <<http://jovempan.uol.com.br/entretenimento/famosos/em-40-anos-playboy-brasil-so-teve-9-capas-com-mulheres-negras.html>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

KOFES, Suely. **Mulher, mulheres**: identidade, diferença e desigualdade na relação entre patroas e empregadas domésticas. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

LAPERA, Pedro Vinicius A. A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 1-16, 2007.

LAPERA, Pedro Vinicius A. **Do preto-e-branco ao colorido**: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70, 2012. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2012.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa B. de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEMOS, Rosália de O. A face negra do feminismo: problemas e perspectivas. **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas: Criola, 2000. p. 62-67.

LENGERMANN, Patricia M.; NIEBRUGGE-BRANTLEY, Jill. Teoría feminista contemporânea. In: RITZER, George. **Teoría sociológica contemporânea**. México: McGraw-Hill, 2000. p. 353-409.

LEÓN, Gerardo. El grupo de discusión como artefacto científico para el análisis social. **Razón y Palabra**, Monterrey, v. 12, p. 1-8, 2007.

LIMA, Solange M. C. A personagem negra na telenovela brasileira: alguns momentos. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 88-99, 2001.

LIMA, Sumaya M. **As filhas do vento e o céu de Suely**: sujeitos femininos no cinema da retomada. 2010. 275 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

LOPES, Maria Immacolata V. **Pesquisa em Comunicação**: formulação de um modelo metodológico. 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. Mediação e recepção: algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 65-80, 2014.

LOPES, Maria Immacolata V.; BORELLI, Silvia H. S.; RESENDE, Vera R. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus Editorial, 2002.

LOURO, Guacira L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira L. Pedagogias da sexualidade. In: _____. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 7-34.

LUNT, Peter; LIVINGSTONE, Sonia. Rethinking the focus group in media and communications research. **Journal of Communication**, v. 46, n. 2, p. 79-98, 1996.

MACHADO, Fabíola O. C. **“Seja ótima, seja feliz”**: discurso, representação e subjetividade feminina no canal GNT. 2013. 237 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MALUF, Sônia W.; COSTA, Claudia de L. Feminismo fora do centro: entrevista com Ellen Shohat. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 147-163, 2001.

MALUF, Sônia W.; MELLO, Cecilia A. de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-350, 2005.

MARQUES, Ângela C. S.; ROCHA, Simone M. A produção de sentidos nos contextos de recepção: em foco o grupo focal. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 8, n. 1, p. 38-53, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. Publicado originalmente em 1987.

_____. **Ofício de cartógrafo - Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Tradução de Fidelina González. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. De los medios a las practicas. **Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales**, 1, 1990, p. 9-18.

MARTINEZ, Monica. Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2004, Salvador. **Anais eletrônicos...** 2004. p 1-13. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2004/errata2003/jornada_heroi.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2015.

_____. **Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público. **Teorema**, Porto Alegre, n. 3, p. 13-19, jul. 2003.

_____. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 92-110, ago./dez. 2004.

_____. **Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente, ou Como e por que os estudos brasileiros de cinema seguem textualistas**. Rio de Janeiro, 2005. Trabalho apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom 2005), UERJ.

_____. Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de L.; ARAÚJO, Luciana C. de (Org.). **Estudos de cinema**. São Paulo: Annablume: Socine, 2006. p. 127-134.

_____. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira? **Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 129-158, 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3462/2527>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

_____. *A screen-theory* e o espectador cinematográfico: um panorama crítico. **Novos Olhares: Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos**, São Paulo, n. 8, p. 13-28, 2012.

McCABE, Janet. **Feminist film studies: writing the woman into cinema**. London: Wallflower, 2004.

MESSA, Márcia R. Os estudos feministas de mídia: uma trajetória anglo-americana. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina (Org.). **Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa – uma versão latino-americana**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 38-60.

MEYER, Anneke. Investigating cultural consumers. In: PICKERING, Michael (Ed.). **Research methods for cultural studies**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. p. 68-87.

MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 21, p. 13-38, 2003.

MODLESKI, Tania. Cinema and the dark continent: race and gender in popular film. In: THORNHAM, Sue (Ed.). **Feminist film theory: a reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 321-335.

MONTORO, Tania. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In: MONTORO, Tania; CALDAS, Ricardo (Org.). **De olho na imagem**. Brasília, DF: Fundação Astrojildo Pereira: Abaré, 2006. p. 17- 34.

_____. Protagonismos de gênero nos estudos de cinema e televisão no País. **Lumina**, Juiz de

Fora, v. 2, n. 3, p. 1-8, 2009. Disponível em: < <http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/arti-cle/view/247/242>>. Acesso em: 8 nov. 2015.

_____. Hollywood no Cerrado: um filme de aventuras femininas. In: NAVARRO-SWAIN, Tania N. (Org.). **Labrys, études féministes/estudos feministas**, Brasília, DF, n. 20- 21, jul./dez. 2011-jan./jun. 2012.

_____. Tania. Estudos da recepção do audiovisual na interface com estudos de gênero e crítica feminista. In: BAMBIA, Mahomed (Org.). **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 67-84.

MONTORO, Tania; FERREIRA, Ceiça. Gênero e raça: um mergulho nos estudos de comunicação e recepção. **Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 13, n. 25, p. 1-22, 2014a. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/animus/article/view/13041/pdf>>. Acesso em: 22 set. 2015.

MONTORO, Tania; FERREIRA, Ceiça. Mulheres negras, religiosidades e protagonismos no cinema brasileiro. **Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, São Paulo, n. 27, p. 145-159, jun. 2014b. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16147/14549>>. Acesso em: 30 nov. 2015.

MONTORO, Tania; FERREIRA, Ceiça. **Personagens femininas em Jorge Amado**: análise do romance e do filme *Capitães da areia* (2011). Salamanca, 2015. Comunicação apresentada no III Congresso Internacional de Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y Portugués – CIHALCEP.

MORAES, Dênis de. Notas sobre imaginário social e hegemonia cultural. **Revista Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 93-103, 1997. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/364/167>>. Acesso em: 15 set. 2015.

_____. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. **Revista Debates**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 54-77, jan./jun. 2010.

MORAES, Vinícius de. **Orfeu da Conceição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MOREIRA, Diva; SOBRINHO, Adalberto B. Casamentos inter-raciais: o homem negro e a rejeição da mulher negra. In: COSTA, Albertina de O.; AMADO, Tina (Org.). **Alternativas escassas: saúde, sexualidade e reprodução na América Latina**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas; Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. p. 81-107.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **O cinema e o homem imaginário**: ensaio de antropologia. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: Ed. É Realizações, 2014.

MOTTA, Luiz G. Por que estudar narrativas? In: MOTA, Célia L.; MOTTA, Luiz G.;

- CUNHA, Maria J. (Org.). **Narrativas midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 23-32.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, v. 16 , n. 3, p. 6-18, 1975.
- _____. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 435-454.
- _____. Cinema e sexualidade. Tradução de Flávia Cesarino Costa. In: XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 123-139.
- _____. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao Sol*, de King Vidor (1946). Tradução de Silvana Vieira. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005. p. 381-392. v. 1.
- MUNANGA, Kabenguele. As facetas de um racismo silenciado. In: SCHWARCZ, Lilia M.; QUEIROZ, Renato da S. (Org.). **Raça e diversidade**. São Paulo: Edusp, 1996. p. 213-229.
- MURAT, Rodrigo. **Zezé Motta: muito prazer**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. (Coleção Aplauso, Série Perfil).
- NAGIB, Lúcia. *Orfeu negro* em cores. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 15-24, 2001.
- NAGIB, Lúcia. O paraíso negro – *Orfeu, Orfeu negro* e a peça *Orfeu da Conceição*. In: _____. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 121-140.
- NARVAZ, Martha G.; KOLLER, Sílvia H. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, 2006a.
- _____. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. **Psicologia e Sociedade**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 49-55, jan./abr. 2006b.
- NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007. p. 126-129.
- NASCIMENTO, Renata M. B. **Rio, 40 graus: representações das mulheres negras no filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)**. 2014. 98 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014.
- NKOSI, Deivison F. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva A. (Org.). **Feminismos e masculinidades: novos**

caminhos para enfrentar a violência contra a mulher. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 75-104.

NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Solene B.; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009. p. 133-145.

OLIVEIRA FILHO, José H. O cinema narrativo, a psicanálise e o feminismo sob a perspectiva de Laura Mulvey. **Revista Habitus: Revista Eletrônica dos Alunos de Graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 38-49, 2012.

ORICCHIO, Luiz Z. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORICCHIO, Luiz Z. Riso para temas sérios. **Gazeta Digital**, Cuiabá, 1 out. 2005. Disponível em: <<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/materia/88648/t/riso-para-os-temas-serios>>. Acesso em: 30 dez. 2015.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: no movimento dos discursos**. 6. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

_____. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

PACHECO, Ana Cláudia L. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: Edufba, 2013.

PEDRO, Joana M. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005.

_____. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 22, p. 270-283, 2011.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). **BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: set. 2014.

PESAVENTO, Sandra J. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

PIMENTEL, Robson C.; BAPTISTA, Tadeu J. R. Modelos de saúde e estética: uma análise das capas da revista *Playboy* brasileira em 2012. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, São Cristóvão, p. 55-68, 2014. Disponível em: <<http://seer.ufs.br/index.php/revtee/article/view/3258/2877>>. Acesso em: 16 dez. 2015.

PISCITELLI, Adriana. Recriando a (categoria) mulher? **Textos Didáticos**, Campinas, n. 48, p. 7-42, 2002.

_____. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa B. de; SZWAKO, José

(Org.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009. p. 116-148.

PIZA, Edith P. **O caminho das águas**: estereótipos de personagens negras por escritoras brancas. São Paulo: Edusp: Com-Arte, 1998.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé**: sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

_____. As religiões negras do Brasil: para uma sociologia dos cultos afrobrasileiros. **Revista da USP**, São Paulo. v. 28, p. 64-83, 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28365/30223>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

_____. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista Usp**, n. 50, p. 46-63, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35275/37995>>. Acesso em 6 jan. 2015.

_____. Por que Exu é o primeiro? In: PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/exu2005.htm>> Acesso em: 3 jan. 2015. Texto extraído e modificado do livro.

PRESSBOOK BESOURO. 2009. Disponível em: <http://www.besourofilme.com.br/media/Besouro_Release.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2015.

RAGO, Margaret. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana M.; GROSSI, Miriam P. (Org.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. das Mulheres, 1998. p. 21-42.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RATTS, Alex. Gênero, raça e espaço: trajetórias de mulheres negras. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 27., 2003, Caxambu. **Anais eletrônicos...** Caxambu, 2003. p. 1-20. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4259&Itemid=316>. Acesso em: 12 nov. 2015.

REIS, Francisco Z.; BASTOS, Alberto S. A beleza como espetáculo: a cobertura dos concursos de misses pela *Revista Manchete*: um recorte na década de 1950. **Destarte**, Vitória, v. 2, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://revistas.es.estacio.br/index.php/destarte/article/view/75>>. Acesso em: 3 ago. 2015.

RIBEIRO, Ana Paula A. Revisitando Sérgio Goldenberg: a propósito de *Bendito fruto*. **Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies**, v. 4, 2008. Disponível em: <<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3215/1415>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

RIBEIRO, Jullyane C. “Só corpo, sem mente”: direitos reprodutivos, imaginário social e

controle sobre os corpos das mulheres negras. **Pós** – Revista Brasileira de Pós-Graduação em Ciências Sociais, v. 11, p. 179-199, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/revistapos/article/view/8659/6550>>. Acesso em: 5 maio 2014.

RIBEIRO, Djamila. Postura incômoda. **Sesc 70 Anos**, São Paulo, 30 jul. 2015. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/9242_NOVO+FEMINISMO>. Acesso em: 12 jan. 2015.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., 2013, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis, 2013. p. 1-12. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384446117_ARQUIVO_CristianoRodrigues.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2015.

RONSINI, Veneza. **Cotidiano rural e recepção de TV: o caso Três Barras**. Dissertação de Mestrado. ECA/USP. 1993.

_____. Cartografia crítica da recepção. In: SILVEIRA, Ada Cristina M. da et al. (Org.). **Comunicação e sociabilidades**: coletânea de comunicação. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2001. p. 153-185.

_____. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). In: ENCONTRO DA COMPÓS, 19., 2010, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro, 2010. p. 1-16. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt12_veneza_ronsini.pdf>.

_____. **A crença no mérito e a desigualdade**: a recepção da telenovela no horário nobre. Porto Alegre: Sulina, 2012.

RONSINI, Veneza et al. Mulheres de classe dominante e telenovela do horário nobre: leitura das relações de gênero por diferentes gerações. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN (ALAIC), 12., 2014, Lima. **Anais eletrônicos...** Lima, 2014. p. 1-24. Disponível em: <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/grupos-tematicos/gt-7-estudios-de-recepcion>>. Acesso em: 3 maio 2015.

SÁ, Celso P. de. **Núcleo central das representações sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Posfácio: conceituando o gênero. In: SAFFIOTI, Heleieth I. B.; MUÑOZ-VARGAS, Monica (Org.). **Mulher brasileira é assim**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. p. 271-281.

SANGION, Juliana. **Vale a pena ver de novo?: a Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada**. 2011. 379 f. Tese (Doutorado em Multimeios) –

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTOS, Rita de C. P. dos. Personagem feminina negra: presença anulada. In: PIRES, Maria Isabel E. **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília, DF: Ed. UnB, 2008. p. 107-136.

SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico V. **Mulheres negras do Brasil**. Rio de Janeiro: Rede de Desenvolvimento Humano; São Paulo: Senac, 2007.

SCHURÉ, Édouard. **Os grandes iniciados** – Orfeu. Tradução de Domingos Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SCHWARCZ, Lília M. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lília M. **Racismo no Brasil**. São Paulo: Ed. da Folha, 2013.

SCOTT, Joan W. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. 3. ed. Recife: SOS Corpo, 1996.

SHOHAT, Ella. Gender and culture of empire: toward a feminist ethnography of the cinema. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. **Film and theory**: an anthology. Malden: Blackwell Pub, 2000. p. 669-696.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIFUENTES, Lirian. Incursões pelos estudos de recepção: retomadas históricas e perspectivas futuras. **Animus**: Revista Interamericana de Comunicação Midiática, Santa Maria, v. 13, n. 25, p. 42-56, 2014a. Disponível em: <<http://cascavel.cpd.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/animus/arti-cle/view/13578/pdf>>. Acesso em: 2 fev. 2015.

SIFUENTES, Lirian. **“Todo mundo fala mal, mas todo mundo vê”**: estudo comparativo do consumo de telenovela por mulheres de diferentes classes. 2014b. 298 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014b.

SIFUENTES, Lirian; SILVEIRA, Bruna R.; OLIVEIRA, Janaina C. Mídia e relações de gênero nas publicações feministas brasileiras. **Derecho a Comunicar**, México, n. 4, p. 187-203, 2012.

SILVA, Conceição de M. F. **Barravento, Orí e Santo Forte**: representação das religiões afro-brasileiras no cinema. 2010. 211 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

SILVA, Jonalva S. da. **Do cordel à narrativa biográfica**: a invenção de Besouro, o herói de corpo fechado. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010.

SILVA, Júlio C. da. Interseção entre raça e gênero: a história de vida de Ruth de Souza (1921-1952). In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11., 2011, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: UFBA, 2011. p. 1-13. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307696502_ARQUIVO_Oartigo.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2014.

SILVA, Dafne R. P. Exibições itinerantes de cinema: uma análise do contexto situacional de recepção das mostras organizadas pelo Cineclube Lanterna Aurélio. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 14, n. 22, 2010.

SILVA, Tomaz T. da (Org.). A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 73-102.

SILVA, Tomaz T. da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3. ed. 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SILVA, Alberto da. Sônia Braga: la beauté latine de la «vraie femme brésilienne» des années de la dictature. **Mise au point**, n. 6, 2014. Disponível em: <<http://map.revues.org/1748>>. Acesso em: 14 jan. 2016.

SILVA, Paulo Vinicius B.; ROSEMBERG, Fúlvia. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: VAN DIJK, Teun. **Racismo e discurso na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 73-117.

SILVERSTONE, Roger. **Porque estudar a mídia?** Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SMELIK, Anneke. **And the mirror cracked**: feminist cinema and film theory. London: Macmillan, 1998.

SMELIK, Anneke. Feminist film theory. In: COOK, Pam C.; BERNINK, Mieke (Ed.). **The cinema book**. 2nd edition. London: British Film Institute, 1999. p. 353-365.

SMITHSON, Janet. Focus groups. In: BICKMAN, Leonard; BRANNEN, Julia; ALASUUTARI, Pertti (Ed.). **The Sage handbook of social research methods**. Thousand Oaks, CA: Sage, 2008. p. 357-370.

SOARES, Diony M. O. **Espelho, espelho meu, eu sou bela?**: estudando sobre jovens mulheres negras, discurso estético, mídia e identidade. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

SOARES, Diony M. O. Refletindo sobre a representação de mulheres negras brasileiras a partir de fragmentos das trajetórias de três atrizes pioneiras: Ruth de Souza, Léa Garcia, Taís

Araújo. In: REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUL (RAM), 8., 2009, Buenos Aires. **Anais...** Buenos Aires, 2009. p. 1-15. v. 1.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. O globalismo como neobarbárie. In: MORAES, Dênis de. (org). **Por uma outra comunicação: Mídia, mundialização cultural e poder**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005a. p.21-40.

_____. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: PD&A Editora, 2005b.

_____. Uma genealogia das imagens do racismo. **Folhaonline**, São Paulo, 1995. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/zumbi_28.htm>. Acesso em: 4 dez. 2015.

SOUZA, Edileuza Penha de (Org.). **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006. v. 1.

_____(Org.). **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. v. 2.

_____. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

_____(Org.). **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014. v. 3.

SOUZA, Mônica D. de. **Escrava Anastácia: construção de um símbolo e re-construção da memória e da identidade da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos**. 2001. 205 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2001.

SOVIK, Liv. Para ler Stuart Hall [apresentação]. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 9-21.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e *media* no Brasil. In: WARE, Vron (Org.). **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 363-386.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SOVIK, Liv. Pensando com Stuart Hall. In: GOMES, Itania M. M.; JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: Edufba, 2011. p. 49-62.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.

STAMBOROSKI JUNIOR, Amauri. Misturando capoeira com candomblé, 'Besouro' é filme de ação sobre mito. **Portal G1**, 21 out. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1348734-7086,00-MISTURANDO+CAPOEIRA+COM+CANDOMBLE+BESOURO+E+FILME+DE+ACAO+SOBRE+MITO.html>>. Acesso em: 25 jan.2015.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Você disse imaginário? In: NAVARRO-SWAIN, Tania (Org). **História no plural**. Brasília: DF: Ed. UnB, 1993. p. 43-67.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Desfazendo o “natural”: a heterossexualidade compulsória e o *continuum* lesbiano. **Revista Bagoas**, Natal, p. 45-56, 2010. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufrn.br/bagoas/article/viewFile/2310/1743>>. Acesso em: 19 out. 2015.

TADEI, Emanuel M. A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, DF, v. 22, n. 4, p. 2-13, 2002.

THEODORO, Helena. **Mito e espiritualidade**: mulheres negras. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

THORNHAM, Sue (Ed.). **Feminist film theory**: a reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

VALLA, Jorge. Representações sociais e psicologia social do pensamento cotidiano. In: VALLA, Jorge; MONTEIRO, Maria Benedicta (Org.) **Psicologia social**. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 475-502.

VALENTE, Eduardo. Cacá em tom solene. **Cinética**, 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/maioramor.htm>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

WERNECK, Jurema P. **O samba segundo as Ialodês**: mulheres negras e a cultura midiática. 2007. 318 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. **Revista da ABPN**, v. 1, n. 1, p.7-17, 2010.

_____. De Ialodês y Feministas: reflexiones sobre la acción política de las mujeres negras en América Latina y el Caribe. **Nouvelles Questions Féministes**, Paris, v. 24, n. 2, p. 27-39, 2005.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.). **Identidade e diferença**:

a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.

WOTTRICH, Laura; SILVA, Renata C. da; RONSINI, Veneza M. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero no estudo de recepção da telenovela. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. **Anais eletrônicos...** Curitiba, 2009. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1712-1.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YOUNG, Lola. **Fear of the dark: race, gender and sexuality in the cinema**. London: Routledge, 1996a.

_____. The rough side of the mountain: black women and representation in film. In: JARRETT-MACAULEY, Delia (Ed.). **Reconstructing womanhood, reconstructing feminism: writings on black women**. London: Routledge, 1996b. p. 177-202.

_____. How do we look?: unfixing the singular black (female) subject. In: GILROY, Paul; GROSSBERG, Lawrence; McROBBIE, Angela (Ed.). **Without guarantees: in honour of Stuart Hall**. London: Verso, 2000. p. 416-429.

Consultada

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela**. *Revista Estudos Feministas*, n. 001, p. 177-192, 2007.

ALVARENGA, Nilson A.; LAHNI, Cláudia Regina; PELEGRINI, Mariana Z.; PEREIRA, Maria Fernanda F.. A mulher negra no cinema brasileiro: uma análise de *Filhas do Vento*. **Rev. Cient. Cent. Univ. Barra Mansa - UBM**, Barra Mansa, v. 9, n. 17, p. 83, jul. 2007 p.80-88.

BOBO, Jacqueline. Black Women's Responses to *The Color Purple*. **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, v. 33, p. 43-51, feb.1988.

CALDWELL, Kia Lilly. Racialized boundaries: Women's studies and the question of "difference" in Brazil. **Journal of Negro Education**, p. 219-230, 2001.

_____. "Look at Her Hair": The Body Politics of Black Womanhood in Brazil. **Transforming Anthropology**, v. 11, n. 2, p. 18-29, 2003.

CORRÊA, Laura Guimarães. **De corpo presente: o negro na publicidade em revista**. 2006.125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e

Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

DINIZ, Thais F. N. Três versões de Orfeu. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 34-41, 2012.

DOW, Bonnie J.; CONDIT, Celeste M. **The state of the art in feminist scholarship in communication**. *Journal of Communication*, v. 55, n. 3, p. 448-478, 2005.

FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 82-94, jul./dez. 2007.

FILHO, Kleber Mendonça. Nem sete milhões salvaram Orfeu. **Jornal do Comércio**, Caderno C, Recife, 23 abr. 1999, disponível em: < http://www2.uol.com.br/JC/_1999/2304/cc2304a.htm>. Acesso em: 14 jan.2016.

JACKS, Nilda; MENEZES, Daiane; PIEDRAS, Elisa. **Meios e audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

KOFES, Suely. Categorias analítica e empírica: gênero e mulher: disjunções, conjunções e mediações. **Cadernos Pagu**, n. 1, p. 19-30, 2005.

LAGNY, Michèle. O Cinema como fonte de História. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S.B; FEIGELSON, K. **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. São Paulo: Ed. UNESP/EDUFBA, p.99-131, 2008.

LUZ, Rogerio. **Filme e subjetividade**. Contra Capa Livraria, 2002.

MESQUITA, Raphael. Paralelas e transversais: *Anjos do Sol*, de Rudi Lagemann, *O Maior Amor do Mundo*, de Cacá Diegues. **Revista Contracampo**, s/d. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/81/paralanjosamor.htm>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

PRANDI, Reginaldo. O Candomblé e o tempo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. vol.16. n.4. 2001, p.46-58. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v16n4/77719.pdf>> Acesso em: 18 abr. 2015.

RICALDE, Maricruz Castro. Feminismo y teoría cinematográfica. **Escritos -Revista del centro de Ciencias del Lenguaje**. n.25, enero-junio, p. 23-48, 2002.

RODRIGUES, João Carlos. Novas visões do negro brasileiro e o cinema. In: RUFINO DOS SANTOS, Joel. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n. 25, 1997. p.90-99.

SCOTT, Joan W. et al. A invisibilidade da experiência. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 16, 1998.

SELLIER, G. A contribuição dos *gender studies* aos estudos fílmicos. Tradução: Liliane Machao. **Labrys - Estudos feministas**. n.1-2, jul/dez., 2002. Disponível em: < http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys1_2/sellier1.html > Acesso em: 05 de jul. 2013.

SHABAZZ, Demetria. **Racializing Feminist Film Theory and "the Male Gaze"**: Images of Black Women in American Cinema. In: INTERNATIONAL COMMUNICATION ASSOCIATION, 2008, v.1. Communication & Mass Media Complete. EBSCO. Web. 28 May 2010.

SHOHAT, Ella. Feminismo fora do centro. **Revista Estudos Feministas**, 9 (1), 147-163, 2001. Disponível em: <<http://www.journal.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/9682/8899>>. Acesso em: 01 de maio de 2013.

SOARES, Diony Maria Oliveira. Refletindo sobre a representação de mulheres negras brasileiras a partir de fragmentos das trajetórias de três atrizes pioneiras: Ruth de Souza, Léa Garcia, Taís Araújo. **Anais...** VIII Reunión de Antropología del Mercosul (RAM), Buenos Aires, Argentina: UNSAM, 2009. v. 01. p. 01-15.

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres Negras no Cinema Brasileiro – estratégias de afeto, amor e identidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 8, 2008, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST69/Edileuza_Penha_de_Souza_69.pdf> Acesso em: 23 ago. 2013.

XAVIER, Ismail. Humanizadores do Inevitável. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 256-270, jul./dez. 2007.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- A cor púrpura**, *The color purple*, EUA. Direção: Steven Spielberg, 1985.
- A dama de Xangai**, *The Lady from Shanghai*. Direção: Orson Welles, 1948.
- A grande feira**. Direção: Roberto Pires. 1961.
- A mulata que queria pecar**. Direção: Victor di Mello, 1978.
- A negação do Brasil**. Direção: Joel Zito Araújo, 2001.
- A Partilha**. Direção: Daniel Filho. 2001.
- A Vênus loira**, *Blonde Venus*, Direção: Josef von Sternberg, 1932.
- Águia na cabeça**. Direção: Paulo Thiago, 1983.
- Antônia – o filme**. Direção: Tata Amaral. 2006.
- As Aventuras Amorosas de um Padeiro**. Direção: Waldyr Onofre. 1975
- As divas negras do cinema brasileiro**. Enugbarijô Comunicações, 1989, 50 min.
- As filhas do vento**. Direção: Joel Zito Araújo, 2005.
- Assalto ao trem pagador**. Direção: Roberto Farias. 1962
- Bahia de todos os santos**. Direção: Trigueirinho Neto. Trigueirinho.1961.
- Barravento**. Direção: Glauber Rocha. Iglu Filmes, 1962.
- Bendito fruto**. Direção: Sérgio Goldenberg, 2004.
- Besouro**. João Daniel Tikhomiroff, 2009.
- Bróder**. Direção: Jeferson De, 2011.
- Bye Bye Brasil**. Direção: Cacá Diegues, 1979.
- Capitães da areia**. Direção: Cecília Amado, 2011.
- Carlota Joaquina - Princesa do Brazil**. Direção: Carla Camurati, 1995.
- Carnaval Atlântida**. Direção: José Carlos Burle. Companhia Atlântida. 1952.
- Cidade de Deus**. Direção: Fernando Meirelles, 2002.
- Cinco vezes favela**. Direção: Marcos Faria, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Rio de Janeiro, CPC - UNE, 1962.
- Cordão de Ouro**. Direção: Antonio Carlos Fontoura, 1977.
- Cores e botas**. Direção: Juliana Vicente, 2010, 16 min.
- Cronicamente Inviável**. Direção: Sérgio Bianchi. 2000.
- Crossing Delancey**. Direção: Susan Sandler, 1988.
- Dona Flor e seus dois maridos**. Direção: Bruno Barreto, 1976.
- Diamante Bruto**. Direção: Orlando Senna. 1977.

Domésticas. Direção: Fernando Meirelles, 2001.

Em compasso de espera. Direção: Antunes Filho, Antunes Filho Prod. Artísticas, 1973.

Gabriela. Telenovela. Adaptação de Walter George Durst. Direção: Walter Avancini. Rede Globo. Exibida em 1975.

Ganga Zumba. Direção: Cacá Diegues. 1964.

Garotas do ABC. Direção: Carlos Reichenbach. 2003.

Ghost - Do outro lado da vida, *Ghost*. Direção: Jerry Zucker, 1990.

Histórias cruzadas, *The Help*, EUA, Direção: Tate Taylor, 2011.

Jubiabá. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Lado a lado. Telenovela. Escrita por João Ximenes Braga e Claudia Lage. Direção geral: Denis Carvalho. Rede Globo. Exibida em 2012-2013.

Mercadores da morte, *Fatal Beauty*. Direção: Tom Holland, 1987.

O céu de Suely. Direção: Karim Ainouz, 2006.

O Cortiço. Direção: Francisco Ramalho Jr., 1977.

O Diabo a Quatro. Direção: Alice Andrade, 2004.

O maior amor do mundo. Direção: Cacá Diegues. 2006.

O Primo Basílio. Direção: Daniel Filho, 2007.

Orfeu negro/Orfeu do carnaval. Direção: Marcel Camus. 1959

Orfeu. Direção: Cacá Diegues. 1999.

Pastores da noite – Otília da Bahia. Direção: Marcel Camus. 1975.

Pureza Proibida. Direção: Alfredo Sternheim. 1974

Quanto vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. 2005

Quase Dois Irmãos. Direção: Lúcia Murat, 2005.

Quilombo. Direção: Cacá Diegues, 1983.

Raízes, *Roots*. Série televisiva. EUA. Direção: Marvin J. Chomsky, John Erman, David Greene e Gilbert Moses. 1970.

Rio, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1955.

Rio, Zona Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1957.

Salve-se quem puder, *Jumping Jack Flash*. Direção: Penny Marshall, 1986.

Scandal. Série Televisiva, EUA. Direção: Shonda Rhimes, lançada em 2012.

Selma. Direção: Ava DuVernay, EUA, 2014.

Tenda dos milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1977.

Tieta do Agreste. Direção: Cacá Diegues, 1996.

Trair e coçar é só começar. Direção: Moacyr Góes, 2006.

Tudo Bem. Direção: Arnaldo Jabor. 1978.

Um trem para as estrelas. Direção: Cacá Diegues, 1987.

Uma mulata para todos. Direção: Roberto Machado, 1975.

Vamos fazer um brinde. Direção: Cavi Borges e Sabrina Rosa, 2011.

Vênus Negra, *Venus Noire*. Direção: Abdellatif Kechiche, 2011.

Viver a vida. Telenovela. Escrita por Manoel Carlos. Direção: Denis Carvalho. Rede Globo.
Exibida em 2012-2013.

Xica da Silva. Direção. Cacá Diegues. 1976.

Xica da Silva. Telenovela. Escrita por Walcyr Carrasco. Direção: Herval Rossano. TV
Manchete. Exibida em 1996 – 1997.

APÊNDICE A

Breve levantamento – Mulheres negras no cinema brasileiro (1995-2012)¹⁸³

Título/Direção		Atriz(es) negra(s) identificadas	Personagens (nome, ocupação, posição na narrativa etc)
1995	Carlota Joaquina/ Carla Camuratti	Maria Ceíça	Gertrudes
	Causa Secreta/ Sérgio Bianchi	Elisa Lucinda	-
1996	Tieta do Agreste/ Cacá Diegues	Zezé Motta	Carmosina
1997	Navalha na Carne/ Neville d’Almeida	Isabel Fillardis	-
	O Homem Nu/ Hugo Carvana	Isabel Fillardis	Marinalva
1998	Não identificado	-	-
1999	Caminho dos Sonhos/ Lucas Amberg	Taís Araújo	Ana
	Orfeu/ Cacá Diegues	Isabel Fillardis Zezé Motta Maria Ceíça Léa Garcia	Mira [“mulata”] Conceição [mãe de Orfeu] Carmen [manicure] Não ident. [mãe de Maycoll]
	Paixão Perdida Walter Hugo Khouri	Zeze Barbosa	Matilde [governanta]
	Um Copo de Cólera/ Aluizio Abranches	Ruth de Souza	Mariana [empregada]
2000	Aleijadinho - Paixão, Glória e Suplício/ Geraldo Santos Pereira	Ruth de Souza Maria Ceíça	Joana Lopes Helena
	Cronicamente Inviável/ Sérgio Bianchi	Zeze Barbosa Zezé Motta	Josilene [empregada] Cliente do restaurante
	Cruz e Sousa - o Poeta do Desterro/ Sylvio Back	Ruth de Souza Maria Ceíça Dani Ornellas	Carolina Gavéria Petra Antióquia
	Minha Vida em suas Mãos/ Roberto Talma	Ana Carbatti	Salete
2001	A Partilha/ Daniel Filho	Chica Xavier	Bá Toinha [Empregada]
	Bufo & Spallanzani/ Flávio Tambellini	Thalma de Freitas	
	Domésticas/ Fernando Meirelles	Olivia Araújo Cleide Queiroz Lena Roque Roberta Garcia	Quitéria Zefa Créo Kelly (filha de Créo)
	O Xangô de Baker Street/ Miguel Faria Jr.	Thalma de Freitas	Ana Candelária [“mulata”]

183 A partir das informações que constam nas fichas técnicas e materiais de divulgação dos filmes.

	Caramuru - a Invenção do Brasil/ Guel Arraes	Camila Pitanga	Paraguaçu [Índia]
2002	Uma Vida em Segredo/ Suzana Amaral	Neuza Borges	Joviana [Empregada]
	Uma Onda no Ar/ Helvécio Ratton	Edyr de Castro Priscila Dias	Neusa [faxineira, mãe de Jorge - protagonista] Não ident. [Esposa de Jorge]
	Cidade de Deus/ Fernando Meirelles	Danielle Ornelas Roberta Rodrigues Mary Sheila	Não ident. [Vizinha do Paraíba] Berenice [Namorada de Cabeleira] Não ident. [Mulher de Neguinho]
2003	As Alegres Comadres/ Leila Hipólito	Elisa Lucinda	Senhora Rocha
	Carandiru/ Hector Babenco	Ângela Corrêa Aída Lerner	Dona Graça [esposa de Nego Preto] Rosirene
2004	Bendito Fruto/ Sérgio Goldenberg	Zeze Barbosa Camila Pitanga	Maria [protagonista/empregada] Choquita [manicure]
	Garotas do ABC/ Carlos Reichenbach	Ângela Corrêa Michelle Valle Viviane Porto	Teresa [dona de casa] Aurélia [operária-protagonista] Indalécia [operária]
	Lost Zweig/ Sylvio Back	Ana Carbatti	Yolanda e Maria Rosa [Prostituta/amante, passista de carnaval, mãe de santo]
2005	O Diabo a Quatro/ Alice de Andrade	Zeze Barbosa Roberta Rodrigues	Creuza [empregada] Garota de programa
	Quanto Vale ou é por Quilo?/ Sérgio Bianchi	Zeze Motta Ana Carbatti Lena Roque	Joana [ex-escrava alforriada] Arminda [escrava; diretora de Ong] Não ident. [funcionária da Stiner]
	Garrincha, Estrela Solitária/ Milton Alencar	Roberta Rodrigues Taís Araújo	Nair [1ª esposa do protagonista] Elza Soares [cantora; 2ª esposa]
	Mais uma Vez Amor/ Rosane Svartman	Sheila, Mary	Não ident. [Manicure]

	Filhas do Vento/ Joel Zito Araújo	Taís Araújo/Ruth de Souza Thalma de Freitas/ Léa Garcia Danielle Ornelas	Cida [atriz] Ju [dona de casa] Dorinha [atriz]
	O Céu de Suely/ Karim Aïnouz	Georgina Castro	Georgina [prostituta]
	Cafundó/ Paulo Betti	Chica Lopes Valéria Monã	Nhá Chica [escrava] Levinda [escrava]
	O Maior Amor do Mundo/ Cacá Diegues	Taís Araújo Léa Garcia/ Cintia Rosa	Luciana Zezé/Mãe Santinha [cartomante]
	Mulheres do Brasil/ Malu de Martino	Camila Pitanga Roberta Rodrigues Léa Garcia	Esmeralda [amante] Telma [porta-bandeira] Não ident. [Mãe de Telma]
2006	Anjos do Sol/ Rudi Lagemann	Mary Sheila	Celeste
	Saneamento Básico, o Filme/ Jorge Furtado	Camila Pitanga	Silene
	E se eu fosse você/ Daniel Filho	Adriana Lessa Maria Ceixa	Não ident. [Executiva] Marcia [secretária]
2007	Proibido Proibir/ Jorge Durán	Edyr Duqui [Edyr de Castro]	Rosalina
	Ó Pai Ó / Monique Gardenberg <i>[elenco negro; carnaval em Salvador]</i>	Luciana Souza Tânia Tôko Rejane Maia Valdinéia Soriano Cássia Vale Auristela Sá Virgínia Rodrigues Edvana Carvalho Merry Batista Natália Garcez	Dona Joana Neuzão Da Rocha Baiana Maria Mãe Raimunda Carmem Bioncê Lúcia Dalva Lia
	O Primo Basílio/ Daniel Filho	Zeze Barbosa	Joana [empregada]
	O Passado/ Hector Babenco	Naruna Costa	Adelina
	Noel, Poeta da Vila/ Ricardo Van Steen	Camila Pitanga Roberta Rodrigues	Ceci [dançarina; prostituta] Lola [dançarina; prostituta]
	Antônia/ Tata Amaral <i>[elenco negro; favela]</i>	Negra Li Cindy Mendes Leilah Moreno Quelynah (Mayah Sandra de Sá	Preta Lena Bárbarah Maya Maria [Mãe de Preta]
2008	Deserto Feliz/ Paulo Caldas	Zeze Motta –particip.	Dona Vaga [ex-prostituta]
	Última Parada – 174/ Bruno Barreto	Jana Guinold Chris Viana Gabriela Luiz	Maria [tia de sandro] Marisa [mãe de Alecsandro]

			Soninha [prostituta]
	Polaróides Urbanas/ Miguel Falabella	Neuza Borges Mary Sheila	Crioula [empregada] Rizette [empregada]
2009	Besouro/ João Daniel Tikhomirow <i>[elenco negro; pós-abolição]</i>	Jessica Barbosa Chris Viana	Dinorá [capoeirista] Teresa [cozinheira]
	Xuxa em o Mistério de Feurinha/ Tizuka Yamazaki	Zeze Motta	Jerusa [governanta]
2010	Sonhos Roubados/ Sandra Werneck	Zeze Barboza	Dona Jandira [avó]
	5X Favela – Agora Por Nós Mesmos/ Luciana Bezerra e vários	Roberta Rodrigues Cintia Rosa	Não ident. Márcia
	Os Inquilinos/ Sérgio Bianchi	Ana Carbatti Zeze Barboza	Iara Terezinha
	Nosso Lar/ Wagner de Assis	Chica Xavier	Ismália [empregada]
2011	Vamos fazer um brinde/ Cavi Borges e Sabrina Rosa	Roberta Rodrigues Cintia Rosa Roberta Santiago Juliana Alves Ana Miranda	Heloísa Susana Sara Vera Dona Irene [Mãe de Vera]
	Jardim das Folhas Sagradas/ Pola Ribeiro	Auristela Sá	Cora
	Broder/ Jeferson De	Cintia Rosa Zeze Motta Lidi Lisboa	Elaine [irmã do protagonista] Não ident. [Mãe de Napão] Cilene [dançarina de boate]
	Capitães da Areia/ Cecília Amado	Empregada Figurantes	Não ident. -
	As Mães de Chico Xavier/ Glauber Filho e Halder Gomes	Neuza Borges	Não ident. [Governanta]
2012	Sudoeste/ Eduardo Nunes	Léa Garcia	Dona Iraci [Bruxa]
	Gonzaga - De Pai para Filho/ Breno Silveira	Olívia Araújo/Zeze Motta	Priscila [empregada]
	Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios / Beto Brant	Camila Pitanga	Lavínia [Prostituta]
	E Aí, Comeu?/ Felipe Joffily	Juliana Alves – particip.	Isabela Santiago [ex- namorada]
	Billi Pig/ José Eduardo Belmonte	Zeze Barboza Léa Garcia	Não ident. [Mãe do Padre] Tia Ludmila

APÊNDICE B

Roteiro para recepção do filme *Bendito Fruto* em grupo de discussão

1- Apresentação: a pesquisadora se apresenta e explica a proposta do grupo de discussão, ressaltando a necessidade de gravação em áudio (gravador digital) e vídeo (câmera) e a preservação do anonimato das/os participantes.

2- Preenchimento do formulário de perfil e autorização para uso de imagem e som: são entregues aos/as participantes um formulário com questões sobre idade, ocupação, renda familiar, hábito de consumo de filmes e cinema nacional, entre outras; e também o termo de autorização para uso de imagem e som.

3- Exibição do filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2005, 90 minutos);

4- Primeiro momento de Discussão – Perguntas sobre o filme e sua relação com o cotidiano:

1.	O que você achou desse filme “Bendito Fruto”? Alguma parte te sensibilizou/ mexeu com você? Qual e por quê?
2.	É possível observar semelhanças e diferenças entre as personagens Maria (Zezeh Barbosa) e Virgínia (Vera Holtz) dentro da casa de Edgar e com ele? E como elas são tratadas pelos outros personagens do salão?
3.	Na cena do filme, em que a personagem Maria discute com Edgar, diz que ele é igual a mãe dele (Dona Consuelo), “acha que preta é só pra cama e mesa! Pra sair com você na rua, pra apresentar pros outros, pra ser sua mulher tem que ser branca!”. Você acha que isso acontece no nosso dia a dia ou é apenas coisa de filme? Por quê?
4.	Quando soube da gravidez da personagem Maria, a mãe de Edgar (Dona Consuelo) a levou para uma clínica de aborto. Você conhece alguma outra “Maria” que tenha passado por situação parecida? Se sim, nos conte como foi.

4- Segundo momento da discussão – Perguntas sobre representações e memórias associadas às mulheres negras.

5.	Pensando no que é você vê na televisão, nos filmes e também com base em suas memórias e experiências de vida, quando se fala em mulheres negras no Brasil, que imagem vêm logo a sua cabeça? Por quê?
6.	Você se lembra de alguma personagem negra protagonista ou com atuação marcante em um filme ou telenovela? Qual? Porque você acha que ela ocupava essa posição de destaque? E porque te marcou?

5- Terceiro momento da discussão – Exercício de criação de uma protagonista feminina negra

7.	Se você pudesse criar um programa de televisão ou um filme onde a protagonista fosse uma mulher negra, como ela seria? (Idade, características físicas, profissão, estado civil, escolaridade). Qual seria o grande sonho dessa personagem? Onde ela moraria? Essa história seria uma comédia, um drama, uma tragédia?
----	--

6- Encerramento: agradecimentos e despedida.

APÊNDICE C

Questionário de perfil – Participante de grupo de discussão

Idade: _____ Estado Civil: _____ Ocupação: _____

Tem filhos/as? _____, Se sim, Quantos? _____

Com qual gênero você se reconhece e é reconhecido/a: feminino () masculino () outros ()

Qual é sua **renda familiar**?

1 a 3 salários mínimos		6 a 9 salários mínimos	
3 a 6 salários mínimos		Acima de 10 salários mínimos	

Se você recebesse o/a profissional do IBGE, que faz o Censo, como **você se definiria** quanto à raça e cor?

Branca		Amarela (asiáticos)	
Preta		Nenhuma dessas categorias	
Indígena (etnia: _____)		Outra (_____)	

Tem o hábito de assistir filmes? Se sim, onde/ por qual meio?

Televisão ()

Cinema ()

Internet ()

Qual o último **filme brasileiro** que você assistiu? Onde/por qual meio?

Gostou? Sim () Não () Por quê?
