GELEDÉS
INSTITUTO
DA MULHER
NEGRA
PRÁTICAS
MULTIMÍDIAS
PARA UMA
COMUNICAÇÃO
ANTIRRACISTA

Após as aulas práticas, os jovens receberam orientações para dar continuidade às produções desenvolvidas em grupo, fortalecendo suas habilidades e narrativas. Na foto, Ezequiel Tavares e Salette Jorge.

Primeira turma do curso recebe a segunda turma do curso

Aula prática de fotografica. Na foto, Theo

Formatura da primeira turma do curso de Multimídia. Encontro entre alunes e professores

Encontro de jovens em formatura.

Entrega de Kit multimídia. Na foto, Rafaela

Aula prática de fotografica. Na foto, Karmen Yoshimoto

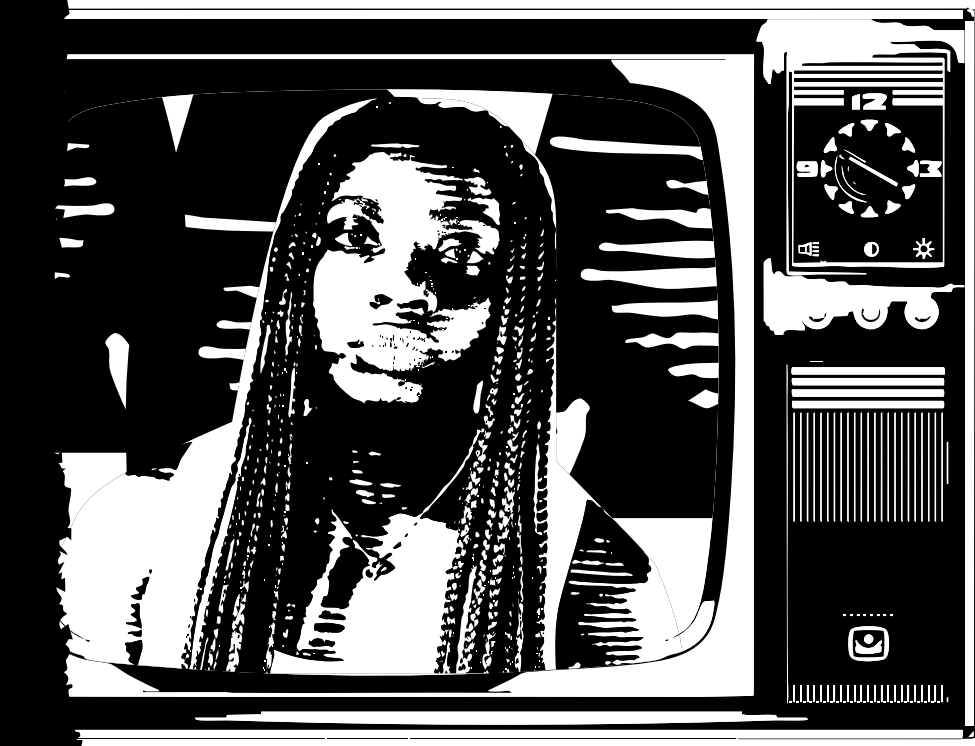
Aula prática sobre construção de cenário. Na foto, Daniel.

Aula sobre construção de currículo com Indique uma Preta.

Aula prática de fotografica. Na foto, Samuel, Aluma e Caio

Aula prática de fotografica. Na foto, Theo e Grazielle Salgado

Os encontros com os jovens aconteciam presencialmente todos os sábados na sede de Geledés – Instituto da Mulher Negra, proporcionando um espaço de aprendizado e troca. Na foto, Jeniffer Estevam e Maria Irmany.


12
9
3

PRÁTICAS MULTIMÍDIAS PARA UMA COMUNICAÇÃO ANTIRRACISTA

GELEDÉS
INSTITUTO DA MULHER NEGRA

Oralitura

São Paulo, 2025

O curso de Multimídia de Geledés é uma experiência de formação que reconhece na comunicação um território estratégico da luta antirracista. Ele nasce da compreensão de que as imagens, as narrativas e as linguagens que circulam na sociedade não são neutras — elas produzem mundos, legitimam ausências e constroem presenças. Ao capacitar jovens negros e negras para atuarem nas múltiplas dimensões da mídia, o curso busca romper o monopólio da representação e instaurar uma outra gramática de visibilidade, fundada na estética, na criatividade e na potência política da juventude negra.

BIANCA SANTOS

BRISAS RIBAS

CAIO SANTOS

CAIO FRANCO

CARLA TÓZO

DANI MATTOS

DIANE LIMA

DIEGO MOURO

ÉDERSON GUILHERME

ESTÚDIO CAJUÍNA

JAQUELINE LIMA

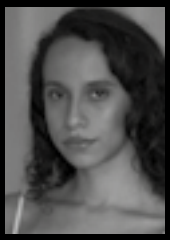
JEFERSON SANTOS

JEFFERSON BARBOSA

JÉSSICA MOREIRA

JOEL ZITO ARAÚJO

ALÉCIO MARTINS



ALICE MARCONE

AMANDA PINHEIRO

ANA DO CARMO

BEATRIZ AMPARO

CARMEM LUZ

CAT TENÓRIO

CRICA MONTEIRO

DAIANE SILVA

DAISY SERENA

FELIPE CHOCO

FERNANDA ARAÚJO

FRANCES GONF

GAB DE MATOS

JANDILSON VIEIRA

JOICE BERTH

JOYCE PRADO

JUAREZ TADEU

JUCA GUIMARÃES

KATIA MELLO

DIRETORES

KIMANI

KK

LEONARD VALLECILLA

LUANA ROCHA

LUCAS OGASAWARA DE OLIVEIRA

MARIANA NUNES

MAURÃO

MONIQUE ROCCO

NINA OLIVEIRA

PEDRO BORGES

JEFFERSON BARBOSA

RODRIGO PORTELA

RUTHY RAYANE

SARA WAGNER

SEMAYAT OLIVEIRA

THIAGO FERNANDES

THUX

THAIS MORRESI

VANESSA OLIVEIRA

VIC SALES

LUCIANA NORBIATO

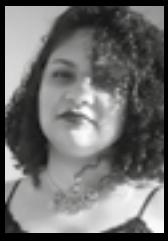
LUH MAZA

LUIZ SOARES

MARCELO RODRIGUEZ

MARIA LÚCIA

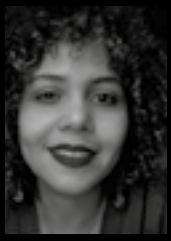
CAT TENÓRIO



QUÉZIA LOPES

RAFAELA KENNEDY

RENATO CANDIDO



ROBERTA PERÔNICO

SHEILA LEONELI

TAINAH PEREIRA

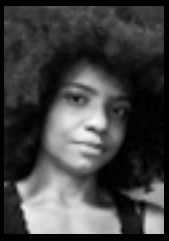
TALICIA VENÂNCIO

TATIANA COSTA

TATIANA MACEDO

VICTOR CRISPIM

VIVIANE FERREIRA



VIVIANE PISTACHE

WINI SABINO

WINNIE BUENO

FICHA CATALOGRÁFICA
Práticas Multimídias Para Uma Comunicação Antirracista

P912

Práticas multimídias para uma comunicação antirracista/ organizadoras: Natalia Carneiro, Isabela Gaidis. - São Paulo: Editora Oralituras, 2025.

589 p. : il.

Bibliografia

ISBN: 978-85-62750-14-4

1. Comunicação antirracista. 2. Comunicação. 3 Jovens negros. 4. Formação. I. Geledés Instituto da Mulher Negra. II. Título.

CDD 371.334

Índices para catálogo sistemático:

1. Comunicação antirracista: Jovens negros: Educação 371.334

Lucineia Pereira Ribeiro – Bibliotecária – CRB-8/10400

FICHA TÉCNICA DO CURSO

Coordenação de projeto
Natália Carneiro
Coordenação de audiovisual e formação pedagógica
Day Rodrigues
Assistente de projeto
Isabela Gaidis

Professores
Alécio Martins, Alice Marcone, Amanda Pinheiro, Ana do Carmo, Aretha Teodoro, Beatriz Amparo, Bianca Santos, Brisas Project, Caio Cavalcante, Caio Franco, Carla Tozo, Carlos Santos Filho (KK), Carmen Luz, Cat Tenório, Crica Monteiro, Daiane Silva, Daisy Serena, Daniele Matos, Day Rodrigues, Diane Lima, Diego Mouro, Éderson Guilherme, Estúdio Cajuína, Felipe Choco, Fernanda Araújo, Frances Gonf, Gabriela de Matos, Jandilson Vieira, Jaqueline Lima, Jeferson Santos, Jefferson Barbosa, Jéssica Moreira, Joel Zito Araújo, Joice Berth, Joyce Prado, Juarez Xavier, Juca Guimarães, Katia Mello, Kimani Poeta, Leonard Rentería Vallecilla, Luana Rocha, Lucas Ogasawara, Luciana Pareja, Luh Maza, Luiz Soares, Marcelo Rodriguez, Maria Lúcia, Mauro Mariano (Maurão), Monique Rocco, Natália Carneiro, Nina Oliveira, Nuna Nunes, Pedro Borges, Pétala Lopes, Quézia Lopes, Rafaela Kennedy, Renato Candido, Roberta Perônico, Rodrigo Espíndola, Rodrigo Portela, Ruthy Rayane, Sara Wagner, Semayat Oliveira, Sheila Leoneli, Tainah Pereira, Talicia Venâncio, Tatiana Carvalho, Tatiana Macedo, Thais Morresi, Thiago Fernandes, Thuane Nascimento (Thux), Vanessa Oliveira, Verônica Dudiman, Vic Sales, Victor Crispim, Viviane Ferreira, Viviane Pistache, Wini Sabino, Winnie Bueno

Realização
Geledés - Instituto da Mulher Negra
Apoio
ZoomCare

ORALITURAS EDITORA

Coordenação Editorial
Maitê Freitas
Produção Editorial
Agnis Freitas
Projeto gráfico e capa
Silvana Martins Costa (Estúdio Aruêra)
Transcrição
Agnis Freitas
Daniela Barros
Revisão
Cely Pereira
Ana Rita Souza
Redatoras
Maitê Freitas
Vanessa Cancian
Edição e revisão final
Cely Pereira

APRESENTAÇÃO

POR
NATÁLIA CARNEIRO

COORDENADORA DO PROGRAMA
DE COMUNICAÇÃO DE GELEDÉS

O curso de *Multimídia* representa uma importante retomada de Geledés - Instituto da Mulher Negra no trabalho voltado para a juventude negra de São Paulo. Ao longo de sua história, Geledés desenvolveu diversas iniciativas direcionadas à juventude, como o *Projeto Rappers*, realizado na década de 1990, que buscava articular politicamente jovens produtores de rap e promover reflexões sobre questões raciais e de gênero. Também se destaca o *Geração XXI*, de 1999, considerado o primeiro programa de ação afirmativa no Brasil voltado para jovens negros de famílias de baixa renda, que acompanhou esses jovens até o fim de sua graduação, em parceria com a Fundação BankBoston.

Essas duas iniciativas pioneiras, que conectaram as gerações do período, foram fundamentais para aproximar a juventude da reflexão aos temas de raça e gênero. Nos anos 1990, o hip hop e o rap foram instrumentos essenciais para a juventude periférica expressar suas narrativas e promover transformação social.

Com base nesse legado, a *Formação em Multimídia* foi estruturada com a premissa de que a introdução da juventude negra às pautas de Geledés só tem sentido, se mediada por ferramentas, tecnologias e por linguagens que dialoguem com a realidade e os interesses dessa geração. Atualmente, a produção audiovisual, produzida por meio do uso do celular, tornou-se a principal forma de expressão dessa juventude. A partir disso, o Programa de Comunicação da organização desenvolveu uma formação que integra diferentes campos da comunicação para criar o curso.

Para fortalecer esse processo formativo, buscamos uma parceira e referência na área de audiovisual que nos apoiasse na concepção e construção pedagógica da formação do programa. Contamos com Day Rodrigues, diretora de cinema e professora com mais de 10 anos de experiência em processos de arte e educação para jovens negros,

além de produções culturais s, por exemplo, a Residência Artística em Audiovisual Mulheres Negras - Projetos de Mundo, junto ao edital Rumos/Itaú Cultural.

Com o apoio do Zoom Care, a *Formação em Multimídia* promovida por Geledés contou com três turmas, entre 2022 e 2023, com o objetivo de capacitar os participantes para o mercado de trabalho, incentivando a criação de conteúdos relacionados a raça e gênero em diferentes áreas da comunicação. A metodologia combinou atividades teóricas e práticas, oferecendo aos participantes um repertório diversificado que abrange aspectos técnicos, culturais e jornalísticos. O curso teve como foco principal a inclusão dessa juventude no mercado de trabalho e o fortalecimento de narrativas que dialogam com seus temas de interesse.

Os projetos desenvolvidos pelos participantes do curso dialogam com questões geracionais, culturais e contemporâneas e estão disponíveis para o público no site: https://www.geledes.org.br/multimidia/.

A primeira turma contou com uma equipe de coordenação formada por Natália Carneiro, responsável pela formação pedagógica; Day Rodrigues, coordenadora de audiovisual e formação pedagógica; e Wini Sabino, assistente de coordenação. Nas segunda e terceira turmas, a equipe foi reforçada por Isabela Gaidis, assistente de coordenação.

Ao longo do curso, tivemos a contribuição de 76 professores, 94% deles profissionais negros, atuantes em diferentes áreas da comunicação. Um ponto importante a ser destacado é que, nos últimos anos, frequentemente ouvimos o argumento de que seria difícil encontrar profissionais negros competentes para atuar nas produções audiovisuais, no campo das artes e no jornalismo, o que explicaria sua escassez em grandes empresas e produções. No entanto, ao contratar esses profissionais para a formação do curso, provamos, na prática, que esse argumento racista não se sustenta. Não tivemos nenhuma dificuldade em encontrar pessoas capacitadas para atuar, desafiando essa narrativa e colocando em evidência a presença qualificada de profissionais negros no setor.

Agradecemos a todas, todos e todes que se uniram a nós durante os dois anos de projeto: Alécio Martins, Alice Marcone, Amanda Pinheiro,

Ana do Carmo, Beatriz Amparo, Bianca Santos, Caio Cavalcante, Caio Franco, Carla Tozo, Carmen Luz, Cat Tenório, Cinecomunicação, Crica Monteiro, Daiane Silva, Daisy, Day Rodrigues, Diane Lima, Diego Mouro, Éderson Guilherme, Estúdio Cajuína, Felipe Choco, Fernanda Araújo, Frances Gonf, Gabriela de Matos, Jandilson Vieira, Jaqueline Lima, Jefferson Perifa Connection, Jeferson Santos, Jéssica Moreira, Joice Berth, Joel Zito Araújo, Juca Guimarães, Juarez Xavier, Joyce Prado, Katia Mello, Kimani, Carlos Santos Filho (KK), Luh Maza, Lucas Ogasawara, Luiz Soares, Luana Rocha, Luciana Pareja, Marcelo Rodriguez, Maria Lúcia, Maurão, Monique Rocco, Natália Carneiro, Nuna Nunes, Pedro Borges, Pétala Lopes, Quézia Lopes, Rafaela Kennedy, Renato Candido, Roberta Perônico, Rodrigo Espíndola, Rodrigo Portela, Ruthy Rayane, Sara Wagner, Semayat Oliveira, Sheila Leoneli, Tainah Pereira, Talicia Venâncio, Tatiana Carvalho, Tatiana Macedo, Thais Morresi, Thiago Fernandes, Thuane Nascimento (Thux), Vanessa Oliveira, Victor Crispim, Vic Sales, Viviane Ferreira, Viviane Pistache, Winnie Bueno e Wini Sabino.

Agradecemos aos jovens negres que participaram do processo formativo do curso. Com suas reflexões, criatividade e produções, enriqueceram ainda mais o impacto da formação, trazendo novas perspectivas que fortaleceram o aprendizado coletivo.

Os textos publicados neste livro são transcrições das aulas de alguns dos professores e professoras que contribuíram para o curso. Esses materiais foram compilados com o objetivo de expandir a formação, proporcionando acesso ao conteúdo para jovens que não tiveram a oportunidade de participar e, quem sabe, possibilitar que estudantes de cursos de comunicação no Brasil, acessem os textos aqui reunidos e consigam fortalecer suas atuações em seus territórios. Aproveite a leitura!

SUMÁRIO

PARTE 1
DISPUTAS DE NARRATIVAS: ESTRATÉGIAS NEGRAS PELA DEFESA DA DEMOCRACIA

Democracia e diversidade na comunicação - Juarez Xavier 22

Comunicação progressista e democracia - Beatriz Amparo e Amanda Pinheiro 32

Fronteiras da Comunicação - Vanessa Oliveira 46

Introdução ao jornalismo comunitário - Maria Lúcia 64

Democracia para população negra em tempos de conservadorismo - Tainah Pereira 76

Comunicação de rua e ativista - Thiago Fernandes 92

Juventude negra viva, ativismo digital e movimento negro - Jefferson Barbosa 102

Assessoria de Imprensa para o movimento negro brasileiro - Luiz Soares 116

PARTE 2
COMUNICAÇÃO, RAÇA E GÊNERO

Imagens de controle: comunicação, raça, gênero e sexualidade - Winnie Bueno 130

Travestilidade, imagem e representação - Rafaela Kennedy..... 160

Comunicação, gênero e sexualidade - Sara Wagner 172

Onde minha voz chega - Joice Berth 180

Comunicação, Raça e Gênero - Tatiana Carvalho..... 202

PARTE 3
COMUNICAÇÃO, TERRITÓRIO, IMAGENS E MOVIMENTOS COLETIVOS

Arquitetura e Resistência Negra - Gab de Matos 228

Ocupando espaços possíveis - Diane Lima..... 246

Narrativas de jovens negros no hip-hop - Jaqueline Lima..... 256

A comunicação dos muros - Diego Mouro..... 272

PARTE 4
COMUNICAÇÃO, PESQUISA E MEMÓRIA

Memória Negra: o trabalho da pesquisa em obras com materiais de arquivo - Felipe Choco 292

Multimídia e artes visuais - Semayat Oliveira 306

Preservação da memória - Wini Calaça 320

PARTE 5
DESIGN E MULTIMÍDIAS

Design multimídia design branding - Padronização - Carlos Santos Filho - KK 328

Multimídia e artes visuais - Crica Monteiro 344

Design e multimídia - Lucas Ogasawara de Oliveira 362

PARTE 6
CINEMA NEGRO

Introdução ao audiovisual negro - Joel Zito Araújo 380

Cinema negro crítico - Viviane Ferreira 400

PARTE 7
TÉCNICAS PARA ESCRITA

Produção textual e pauta - Juca Guimarães 462

A escrita a favor da comunicação - Carla Tôzo 486

Introdução ao roteiro - Luh Maza 496

Roteiro - Alice Marcone 508

Roteiro - Ana do Carmo 558

Roteiro para Podcast - Ruthy Rayane 572

Roteiro e mercado - Frances Gonf 580

Cinema e a dramaturgia negra - Carmen Luz 420

Cinema negro crítico II - Viviane Ferreira 430

Construindo narrativas nas redes sociais - Caio Franco 448

PARTE 1

DISPUTAS DE NARRATIVAS: ESTRATÉGIAS NEGRAS PELA DEFESA DA DEMOCRACIA

DEMOCRACIA E DIVERSIDADE NA COMUNICAÇÃO

POR
JUAREZ XAVIER

Meu nome é Juarez, sou jornalista, professor na Universidade Estadual Paulista (Unesp) na cidade de Bauru, e tenho estudado o tema da mídia radical.

Eu começo aqui discorrendo sobre algo que, no meu ponto de vista, é muito importante, que tem a ver com o grande problema que se instaura quando discutimos a comunicação como um fator isolado, como se fosse algo distinto de outros setores e circunstâncias históricas, políticas e sociais. A comunicação, a rigor, faz parte de um projeto de organização do Estado, faz parte de um mecanismo de organização do Estado e não é possível pensar a comunicação fora desse contexto.

Do ponto de vista político, pensar a comunicação isolada representa cair em equívocos , porque a prática comunicativa possui um papel fundamental na sociedade: ajuda a projetar ideias, imagens, a desenhar perspectivas e contribui na construção da subjetividade social.

A comunicação tem um papel político e um impacto brutal na organização do Estado, sobretudo como mecanismo de coerção e persuasão de determinada sociedade. O papel social da comunicação dentro de um contexto de um Estado que é patriarcal, segregacionista e supremacista racial branco, como o Estado brasileiro, é construir uma subjetividade fundamentalmente branca, em correspondência com esse sistema.

Olhando para as ideias e pensamentos de Franz Fanon[1], nós somos pessoas negras, pele preta, parda, mulheres, gays, lésbicas, trans, indígenas, pobres, mas, mesmo assim, temos uma subjetividade pautada no modelo patriarcal, segregacionista, supremacista racial branco. Por isso que, no Brasil, por exemplo, há tantas pessoas pobres apoiando o projeto de extrema-direita, isso se relaciona diretamente com o papel

[1] FFrantz Fanon nasceu em 20 de julho de 1925, na Martinica, sob colonização francesa. Foi um importante intelectual, médico psiquiatra e ativista, especialmente no que tange às questões raciais. Ele é o precursor dos estudos pós-coloniais, decoloniais e anticoloniais, e inspirou nomes como Paulo Freire, Lélia Gonzalez, Neusa Santos Souza e Beatriz Nascimento. **Fonte**: https://www.ffllch.usp.br/34657.

da imprensa. E ela constitui uma subjetividade que ajuda a auxiliar esse modelo de Estado, que promove um processo de segregação presente em todos os sistemas de comunicação.

Na grande parte da mídia, vemos, na novela, na propaganda, no comercial, nos filmes e em todo espaço de projeção de imagem, homens ocupando uma posição de mando na estrutura social, seja Essas imagens são segregacionistas, porque mostram, por exemplo, a diferença que há entre a empregada doméstica e a patroa, entre o morador de rua e o empresário. Ademais, em cada uma dessas manifestações, é possível fazer a identificação da cor da pele, os negros em situação de subalternidade e os brancos em situação de direção de comando, sempre.

E isso faz com que se reproduza o racismo, e, ao reproduzir o racismo, impede-se e boicota-se a democracia. **A democracia só é possível entre iguais. Se há um projeto, um modelo de organização social em que as pessoas são desiguais, a democracia é sabotada.**

O racismo sabota a democracia, o patriarcado sabota a democracia. Por exemplo, o maior contingente humano na sociedade brasileira é de mulheres. E, no caso da mulher negra discriminada, ela não tem acesso à manifestação dos seus direitos democráticos. E isso sabota também a diversidade e, mais uma vez, a democracia.

Quando vemos, por exemplo, nos meios de comunicação do Brasil, mais pessoas "loiras" do que em países nórdicos, é sinal de que a comunicação reproduz uma subjetividade que nega a diversidade e a democracia. Quem tem discutido com perfeição esse debate é uma pensadora e filósofa norte-americana, Patricia Hill Collins[2], que possui um conceito chamado **imagem de controle.** Segundo esse conceito, a sociedade produz imagens e as pessoas querem se encaixar nessa imagem, querem fazer parte dela, por isso não é uma ideia sempre negativa, nem um estigma ou uma visão preconceituosa, as pessoas querem simplesmente se encaixar nesse modelo.

A sociedade norte-americana trabalhou com essa ideia e isso nos ajuda a entender o papel que a construção de imagens de controle tem

[2] Patricia Hill Collins é socióloga, professora de Sociologia da Universidade de Maryland, College Park. A docente chefiou o Departamento de Estudos Afro-Americanos na Universidade de Cincinnati por mais de duas décadas. Patrícia é considerada uma das mais influentes pesquisadoras do feminismo negro norte-americano, em que se destaca a obra "Pensamento Feminismo Negro", lançada em 1990. Fonte: https://portal.uneb.br/2024/06/06/pesquisadora-patricia-hill-collins-dialoga-sobre-feminismo-negro-na-uneb-dia-19-de-junho-no-campus-de-salvador/.

em uma sociedade. No Brasil, Lélia Gonzalez fez o mesmo debate e reflexão. Lélia apontava que o formato de perfil de mulheres negras projetadas pelos meios de comunicação limitava a mulher negra no seu espaço de mobilização social.

À mulher negra, são direcionados lugares subjetivos e sociais que fazem com que ela perca sua potencialidade. No caso da Patrícia Hill Collins, a imagem de controle implica na nossa concepção, a constituição de definir os lugares das pessoas na sociedade. Ela define como as pessoas vão se comportar e que lugar elas vão ocupar na sociedade e, nesse sentido, os meios de comunicação têm um papel estratégico na consolidação desses lugares ao definir a posição, a situação, a localização, a geografia ocupada pela pessoa negra. Quando vemos um programa humorístico que apresenta um homem negro bêbado, sujo, sem conexão racional, isso fortalece uma ideia que faz o homem negro ser visto dessa forma.

Há um trabalho interessante feito por uma pesquisadora sobre a novela da TV Globo "Vai na Fé". Todo mundo diz que foi a novela com maior número de elenco negro, que teve roteiristas negros, mas, quando se olha para a narrativa da novela, ela mostra que somente os negros que se comportam dentro de um determinado padrão têm êxito nessa estrutura social e isso é uma forma de imagem de controle. Essa produção reforçou a ideia de que para que você seja um negro bem-seguido, respeitado, é preciso abandonar a sua ancestralidade, seu jeito de ser e sua cultura. Esse é o papel dos meios de comunicação. Criar situações de localidade na geografia política sobre como as pessoas devem e como vão se comportar.

É a partir dessa perspectiva que nós vamos analisar e estudar os meios de comunicação, sua vinculação com a diversidade e a democracia. Recentemente, vimos um grande debate e discussão sobre um personagem chamado Barbie. Em um espaço de tempo muitíssimo curto, esse filme teve uma projeção extraordinária de bilheteria. A maior bilheteria de uma cinegrafista, uma cineasta, branca nos Estados Unidos. A maior bilheteria em um curto espaço de tempo. Por que a Barbie projeta uma imagem importante a ser discutida? Primeiro, é necessário ver o contexto no qual essa boneca

surge. Não se trata de uma boneca de criança. Ela surge para ser uma boneca de adultos e para adultos.

A segunda questão importante é que ela foi criada em 1959, logo depois da Segunda Guerra Mundial, em que havia um processo interessante de participação e presença da mulher branca na estrutura política social. Para se ter uma ideia, parte considerável das mulheres pelo mundo afora não tinha a possibilidade de reivindicar o que as mulheres europeias reivindicavam naquele momento. A Barbie projetava um modelo ideal de mulher, que era adequado para a estrutura social que surgiu naquele momento.

Então, criou-se uma boneca que é anatomicamente impossível. Se existisse uma mulher desse jeito, ela não ficaria em pé, mesmo com o tornozelo quebrado. Só que essa boneca projeta um modelo ideal de beleza: a mulher branca e loira com diversas atividades profissionais, e essa imagem foi projetada e se espalhou pelo mundo afora.

Algum tempo depois, muito próxima a esse modelo, cria-se a ideia de uma atriz loira para projetar no imaginário social do ocidente um modelo ideal de beleza, a Marilyn Monroe. Tudo isso é um projeto de concepção de modelo de imagem. É importante salientar que há uma intencionalidade de colocar a boneca, projetada no meio de comunicação por um filme com uma grande bilheteria, porque, mais uma vez, há um modelo de beleza político aceitável.

Há um pensador chamado Cornel West[3], que escreveu um texto, que é um ensaio, chamado *Genealogia do Racismo Moderno*[4] e ele vai falar sobre o papel da suposta beleza branca no contexto histórico social do Ocidente, uma ideia inventada, construída, projetada pelos meios de comunicação. Ele finaliza o seguinte: quanto mais clara a pele de uma pessoa, mais próxima ela está da imagem do divino. Quanto mais escura é a pele dessa pessoa, mais próxima ela está interditada de ter reconhecido a sua humanidade. Esse é o papel desse conceito de beleza.

[3] Cornel West nasceu em 1953, em Tulsa, Oklahoma, nos Estados Unidos. Ph.D. em filosofia na Universidade de Princeton, foi professor no Union Theological Seminary e nas universidades de Yale, Harvard, Princeton e Paris. Autor de 20 livros, dentre eles, os best-sellers *Race Matters* (1993) e Democracy Matters (2022). West é também editor e produtor musical. **Fonte**: https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/00529/cornel-west.

[4] Texto original: WEST, Cornel. Genealogy of modern racism. In: Prophesy deliverance! An afro-american revolutionary Christianity. **Westminster John Knox Press**: Louisville, KY; London, 2002. p.47- 65. Tradução de Luiz Felipe M. Candido. **Disponível em:** https://luizcandido.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/09/genealogia-do-racismo-moderno-cornel-west.pdf.

Por isso, um filme como o da Barbie projeta questões importantes e fundamentais, como e as consequências desse modelo de beleza branca e seus impactos relevantes na sociedade. Se analisarmos a imagem das pessoas violadas pela brutalidade do racismo no Brasil são as mesmas pessoas, por exemplo, que estavam, sendo massacradas em Canudos entre 1896 e 1897. Ela cria um mecanismo que legitima uma brutalidade e, é isso que faz os jovens milionários negros, em especial brasileiros, se casarem com mulheres brancas. Isso porque, por trás disso, há um ideal de subjetividade que é reforçado a partir desses mecanismos.

Há uma dimensão política ideológica que a gente pode observar nos meios de comunicação, que tem um papel crucial diante da população negra. Há pouco tempo, uma jornalista âncora do G1 aparece falando de uma criança branca assassinada pelo padrasto, que era um vereador do Rio de Janeiro, e pela mãe. Ela apresenta esse acontecido da seguinte forma: "olha essa criança que foi assassinada, olha como essa criança é linda, ela parece um anjinho, foi assassinada pelo padrasto, pela mãe, e foi, realmente, um crime bárbaro, um crime inaceitável diante de todos os padrões. E, de repente, no meio da narrativa, na bancada do jornal, ela começa a chorar copiosamente diante dessa tragédia. Algum tempo depois, foi descoberto o corpo de três crianças negras mortas na Baixada Fluminense. Essas crianças foram mortas pelo crime organizado. Ela, então, apresentou a reportagem, a matéria, da seguinte forma: "três crianças negras foram assassinadas na Baixada Fluminense", três crianças foram assassinadas na Baixada Fluminense: ela não disse o nome das crianças, como fez com a criança branca, não falou dos pais dessas crianças e não derramou uma gota de lágrima. É essa a função da imagem, da representação humana branca. Ela humaniza o branco e desumaniza os não-brancos, ou seja, o papel que uma imagem como essa tem nos meios de comunicação é um papel político.

Diante da morte da criança branca, a âncora do jornal chora copiosamente, diante da morte de três crianças negras, que não são nem humanizadas no relato, que aparecem sem família, sem contexto, ela faz o trabalho jornalístico sem derramar uma gota de lágrimas. Por isso, em se tratando de comunicação, é importante observar fenômenos, como o filme da Barbie, a partir desse contexto e dessa perspectiva.

Qual a principal e primeira imagem de controle criada no Brasil? Em 1816, o governo colonial brasileiro, na gestão do príncipe regente, trouxe uma missão francesa para o Brasil. Até 1816, toda a produção das linguagens artísticas no Brasil era feita por pessoas negras, pessoas pretas e pardas. As pinturas, a arquitetura, a música, a grande referência que você tinha na criação das culturas e arquitetura era Aleijadinho, um homem pardo. A maior figura da música que nós tínhamos no Brasil era o padre José Maurício, com a música barroca. Ou seja, a produção de linguagens artísticas era produzida, sobretudo, por homens e mulheres pretos, pretas e pardos, pardas. O príncipe regente traz a missão francesa com o intuito de "disciplinar" a produção artística no Brasil. Debret é a pessoa responsável por pensar uma nova estética das artes.

Segundo a corte da época, não fazia sentido pessoas pretas e pardas construírem a imagem e a linguagem cultural que representava o Brasil. Então, com a chegada dessa missão francesa, ela passa a produzir uma nova estética cultural. Os quadros de Debret apresentam, com precisão sintética, o projeto político de imagem que devia ser construído no Brasil. Uma família branca, um homem e uma mulher, sentados à mesa, sendo servidos por uma mulher escravizada, alimentando crianças negras nuas. Qual a leitura que se faz de uma perspectiva como essa? Aí está o modelo de organização do Estado brasileiro do qual estamos falando.

Essas obras representavam o modelo patriarcal: a predominância do homem e a mesa na horizontal, provocando a separação entre pretos e brancos, ou seja, segregador e supremacista racial branco.

Quando pesquisamos imagens produzidas pela missão francesa, é possível ter uma dimensão do que representa tudo isso. Nessa época, a pintura e a gravura eram os meios de comunicação mais eficientes para universalizar contatos, modelos e visões. As obras cumpriam esse papel de meio de comunicação.

E é isso que eu quero dizer quando falo sobre as imagens construídas que criam subjetividade. Qual subjetividade a gente vê construída aí? A de subalternidade e segregação do negro e o supremacismo racial branco. O homem branco, entre aspas, educado, comendo com talheres, a mulher branca, generosa, dando comida para os esfomeados. Essa

é uma imagem que se constitui. Esse é o papel dos meios de comunicação, impactar a construção da subjetividade em uma determinada sociedade.

A segunda missão francesa chega ao Brasil na década de 30 do século XIX. Essa missão aconteceu para fundar a Universidade de São Paulo (USP), que também tornou-se outro mecanismo de construção de subjetividade. Nós tivemos duas missões francesas, a de 1816 e a de 1937. A primeira para fundar uma nova linguagem estética nas artes brasileiras e a segunda para fundar a maior universidade do país. Por isso, é importante observar os meios de comunicação de forma crítica, observando o papel que eles têm na construção da subjetividade da sociedade.

A partir dos contextos históricos da invenção do Brasil, cria-se uma possibilidade de discussão sobre três fatores fundamentais projetados por essas condições. A primeira chamo de descartabilidade humana o processo de aniquilamento da população negra e indígena durante três séculos e meio. Eu prefiro usar o termo "aniquilamento", porque o aniquilamento impede qualquer manifestação de respeito à humanidade do outro, é a negação da humanidade do outro. E foi isso que aconteceu no Brasil. Cerca de 4,5 milhões de pessoas negras escravizadas, mulheres, homens e crianças, e cerca de 3,5 milhões de pessoas indígenas foram executadas.

Isso criou uma descartabilidade humana, um desvalor à vida humana. Se observarmos, por exemplo, os genocídios e os massacres que ocorreram no Guarujá, no Rio de Janeiro, na Bahia, ao olharmos o rosto das pessoas, elas têm a mesma cara das pessoas que foram descartadas desumanamente nos três séculos e meses de vigência da escravização no Brasil. Mais de 90% são pessoas negras (pretas e pardas). Se olharmos as imagens das pessoas que foram massacradas nas últimas três semanas no Brasil, são pessoas pretas e pardas. Essa é também a mesma cor das pessoas que estão encarceradas, das pessoas que estão nas favelas e o mesmo rosto das pessoas que estão em situação de vulnerabilidade na sociedade brasileira.

Se os jovens massacrados nos últimos dias fossem jovens brancos, loiros, de olhos verdes, moradores das regiões mais ricas de São Pau-

lo, Rio de Janeiro e da Bahia, obviamente, a manifestação da sociedade seria muito diferente, porque, na imagem subjetiva da sociedade, o massacre de jovem branco não é concebido e essa imagem choca. Em nossa sociedade, é natural assistir o massacre de jovens negros, mas não é natural ver o massacre de jovens brancos. Então, isso é um processo de aniquilamento naturalizado por uma política pública veiculada pelos meios de comunicação que publicizam essa brutalidade, essa violência.

Seguimos vendo a reprodução dessas imagens, que naturalizam o que estamos chamando de aniquilamento dos povos negros e indígenas no Brasil. Essa descartabilidade se dá no período de 350 anos da escravização, mas está presente no Brasil de hoje, naturalizado pela produção de conteúdo midiático.

Uma segunda questão importante é o que chamamos de "subcidadania", um processo que foi sendo construído entre 1860, 1870 e 1930 e que disciplinou o acesso das pessoas aos exercícios de cidadania no Brasil. Nós tivemos o ingresso de cerca de 4,5 milhões de africanas e africanos ao longo de três séculos e meio. No Brasil, de 1870 a 1930, período em que houve a definição da substituição da população negra pela população branca, ingressaram 3 milhões de europeus brancos. Durante esse período, uma política pública assegurava o acesso exclusivo da população branca imigrante ao trabalho formal com carteira assinada. Se formos olhar e fazer uma pesquisa nas nossas famílias negras, para ver quando a primeira geração teve acesso à carteira assinada e aos direitos previdenciários, podemos entender melhor sobre essas condições de cidadania. Na minha família, foi na minha geração. A geração anterior à minha não tinha direitos de trabalho assegurados.

Então, foi assegurado à população branca o acesso à terra, ao mercado de trabalho, que é a base da classe média que nós temos hoje. Eles também tiveram o ingresso no universo formal da educação e, de maneira exclusiva, tiveram acesso, por exemplo, à formação universitária, e assim formaram os principais líderes da economia, da sociedade e do Estado.

Foi dessa forma que se inventou no Brasil essa perversa organização urbana, em que há um centro com ampla tecnologia, equipamento

social, qualidade de vida e uma periferia absolutamente abandonada. Há uma pesquisa feita por uma instituição em São Paulo que mostra que as pessoas que moram na região central vivem de 15 a 20 anos mais do que as pessoas que moram na periferia. Ou seja, há um papel de construção desse imaginário e o fato de essas pessoas terem tido, durante muito tempo, acesso exclusivo ao poder político.

COMUNICAÇÃO PROGRESSISTA E DEMOCRACIA

POR
BEATRIZ AMPARO
E AMANDA PINHEIRO

Este texto é resultado da transcrição de uma aula realizada em 2023, uma fotografia específica de discussões sobre comunicação progressista. Em dois anos, muita coisa mudou, pois a comunicação é dinâmica e se transforma conforme o contexto e o entorno onde está inserida. Ainda assim, os fundamentos aqui apresentados permanecem relevantes e continuam a inspirar reflexões sobre o papel da comunicação na sociedade.

Quando falamos sobre "democracia" e "comunicação progressista", o que vem à mente? Vamos começar discutindo o que é democracia. Quando falamos de democracia, temos muitas definições, porque existem diferentes tipos e estágios dela: uma democracia mais desenvolvida, outra menos desenvolvida, por exemplo.

Neste encontro, a proposta é discorrer sobre os significados mais breves, do mesmo modo importantes quando falamos sobre democracias fortalecidas. A democracia nada mais é do que um regime político, ou seja, uma forma de organização do conjunto de instituições políticas do Estado. Exemplos disso incluem o Legislativo e o Executivo, onde atuam nossos parlamentares, como os deputados que elegemos nas urnas, e o presidente. É a maneira como eles administram essa esfera pública, que é de todos nós e representa tudo o que constitui a nossa sociedade.

Existem dois elementos muito importantes em uma democracia, sobretudo em uma democracia fortalecida. Quando eu falo fortalecida, é uma democracia que atende todas as populações, que considere as diferenças que temos de território, de gênero, de raça e que consegue dar conta da demanda plural de uma sociedade.

Uma democracia fortalecida se caracteriza pela opção de escolha, pela igualdade e pela representatividade política. Vou partir de dois elementos para refletirmos sobre isso: (i) a participação pública, já que quanto mais o sistema político permite que nós, enquanto cidadãos, participemos, mais democrática é a nossa nação. Quanto mais espaços

temos para contribuir na construção de políticas públicas que consideramos importantes, cada um dentro do seu papel, mais fortalecido é esse regime político. (ii) Outro ponto importante: uma democracia de Estado – Estado com "E" maiúsculo, Estado-nação, país, Brasil – só se mantém e se fortalece por meio da contestação do governo. Assim, em uma democracia, a participação cidadã é permitida, mas também é indispensável que haja liberdade para a manifestação de grupos de oposição. Essa liberdade nos dá a possibilidade de discordar de como as coisas estão sendo conduzidas e permite buscar caminhos para transformá-las. Ter liberdade para contestar as decisões de quem está no poder também é importante dentro de uma democracia. Quero fazer um grande adendo: o que é uma oposição de governo dentro de uma democracia? E quando é que uma oposição de governo foge às regras do jogo democrático? Qual o sentido de ser oposição no governo?

No dia 08 de janeiro de 2023[1], testemunhamos os ataques às instituições em Brasília. Isso pode ser considerado parte da contestação ao governo? Seria uma manifestação legítima da oposição ou ultrapassa os limites do que chamamos de regime democrático e suas regras? A oposição ao governo, dentro de um regime democrático, é justamente a possibilidade de contestarmos as decisões e políticas de forma legítima, respeitando as regras estabelecidas. O que ocorreu naquele dia, no entanto, foi uma negação dos resultados das eleições. Essa manifestação, marcada por discursos de ódio, violência e ataques, não se enquadra no que entendemos como contestação democrática. Pelo contrário, representa uma afronta aos princípios do regime democrático.

Outro exemplo, um pouco mais distante, mas que acredito que esteja na memória de muita gente: as manifestações de junho de 2013. O que aquilo trouxe? Foram atos democráticos ou antidemocráticos? Quais são os limites de protestar, de se posicionar? E o vandalismo? Se pensarmos na história recente, desde os atos de 2013 – ou seja, há dez anos – temos vivido um processo no qual as pessoas têm mostrado muito as suas opiniões dentro desse limite, ultrapassando-o, às vezes. Até que ponto isso aqui é antidemocrático e até que ponto isso é direito de expressão? Isso causou muitas reações no país todo.

[1] Sugestão de leitura: artigo *A constituição precisa de uma guardiã negra*, escrito por Ana Cristina Rosa. **Disponível em:** https://www.geledes.org.br/a-constituicao-precisa-de-uma-guardia-negra/.

Há uma definição muito importante sobre democracia nesse contexto. O que define a democracia não se resume aos conjuntos de leis e garantias institucionais que possuímos ou ao fato de a maioria votar. Não é apenas isso. É mais do que isso. Antes de tudo, **a democracia é sobre o respeito às nossas individualidades, mas também ao coletivo**. Um exemplo que ajuda a ilustrar essa ideia é a vacinação. Ao mesmo tempo que ela representa uma proteção individual, também tem um impacto direto no coletivo. Isso reforça a ideia de que se trata, sim, de uma questão de liberdade pessoal, mas também exige compreensão e alinhamento com o que chamamos de Direito Constitucional e respeito à Coletividade Social.

Vou apresentar três definições de três tipos de democracia:

DEMOCRACIA REPRESENTATIVA
na qual o povo delega o seu poder de decisão política a outras poucas pessoas e, geralmente, isso se dá por meio do voto.

DEMOCRACIA DIRETA
isto é, todo e qualquer cidadão pode participar ativamente das tomadas de decisão.

DEMOCRACIA PARTICIPATIVA
é uma cogestão das coisas públicas, entre o governo e o povo. Isso funciona coletivamente, conjuntamente das duas formas.

A principal forma de democracia no Brasil é a representativa, mas também contamos com instrumentos de democracia participativa e direta. Nós, como cidadãos, temos o direito de escolher quem ocupará determinado cargo eletivo. Os mandatos, por exemplo, têm um tempo definido: a cada quatro anos, votamos para eleger diferentes tipos de parlamentares.

Em 2024, falaremos das eleições para prefeitos e vereadores. No ano passado (2022), elegemos o presidente. Esses momentos refletem

a democracia representativa, na qual o povo delega seu poder de decisão política a outras poucas pessoas, geralmente por meio do voto. Há momentos nos quais estamos em uma democracia participativa que acontece, especialmente, nas audiências públicas, iniciativas populares e nos conselhos municipais, quando somos convocados, junto com esses representantes, para participar do orçamento e construir os orçamentos participativos.

A democracia participativa também está na nossa forma de fazer política. política. Diferentemente da escolha de quem nos representa, ela se concretiza na maneira como construímos o dia a dia, como construímos as políticas públicas em parceria com esses representantes. Por isso, ao falarmos de processos eleitorais é fundamental escolhermos pessoas comprometidas com a participação pública e com o coletivo, que se responsabilizem por retornar à sociedade as demandas de suas plataformas políticas. Afinal, temos instrumentos que nos permitem participar ativamente dessa cogestão da coisa pública, em colaboração entre o governo e o povo.

Não é sobre a forma de governar, mas, sim, sobre os instrumentos que podem nos apoiar a governar junto. A democracia direta é a que menos observamos acontecendo no nosso cotidiano brasileiro. Alguns a associam à iniciativa popular, como quando nos organizarmos, nos organizamos enquanto sociedade civil para solicitar políticas públicas ou propor um projeto de lei diretamente. Ainda assim, percebemos que a democracia representativa é predominante na forma de governar, enquanto a democracia participativa se destaca na maneira como construímos as políticas públicas em conjunto com os governantes.

INFORMAÇÃO É PODER. QUEM TEM PODER?

Algo que muitos comunicadores falam é que o jornalismo, a comunicação social, é uma área com muitas possibilidades e que é para todo mundo. Todo mundo tem e pode entender como funciona. Para começar este bloco que relaciona democracia e comunicação, vamos pensar duas perguntas: o que é comunicação? O que não é comunicação?

Todo mundo é um comunicador, porque a comunicação é, basicamente, transmitir uma mensagem. Essa mensagem pode ser escrita, pode ser um áudio, pode ser um desenho, pode ser um olhar, um som... Tudo é comunicação. O seu modo de se expressar corporalmente, a roupa que você usa. Tudo comunica. Todo mundo é um comunicador. Partindo disso, cada pessoa traz a comunicação de uma forma. Você pode se expressar a favor de algo ou contra, até mesmo com, um simples silêncio - porque o silêncio também comunica. Pense nas manifestações e atos em que vemos pessoas usando uma camiseta ou segurando um cartaz sem dizer uma palavra. Todas essas são formas de comunicação.

Informação é poder. Por isso, que ainda vemos muitas pessoas sem acesso à informação, especialmente nas favelas e periferias do Brasil. A informação é poderosa por essa razão: quem tem acesso à informação possui um certo poder.

Hoje, os meios digitais são os que mais disseminam informações, seguidos pela televisão. Mas, ainda hoje, nem todos têm acesso à televisão. A informação é poderosa justamente por isso: quem tem informação, tem um determinado poder.

Quando o povo tem acesso à informação, também tem conhecimento de seus direitos. Vamos pensar aqui a partir da incidência, importância e trabalho de formação política que os movimentos sociais fazem. Por exemplo, o movimento social de um determinado bairro ou determinado grupo que defende uma causa, uma pauta, ele traz uma informação para aquelas pessoas que vivem determinada realidade.

Eu, Amanda, trabalhei por muitos anos como jornalista comunitária na favela de onde eu sou criada, na Rocinha. Ali criamos, um veículo de jornal e - entendendo que nem todo mundo teria acesso à internet - passamos a imprimir esses jornais e entregar. Tinha gente que nem sabia o que estava acontecendo na Rocinha, porque não tinha acesso à informação. A partir do momento que essas pessoas acessaram uma informação, começaram a nos procurar para denunciar uma coisa e falar outra: “eu estou sem água”. “estou sem luz”. “Preciso de uma cesta básica” ou então “isso aqui está acontecendo” ou “não estou conseguindo fazer isso”.

Quando eu digo que a informação é poder, ela traz essa consciência e, nesse sentido, não só no jornalismo comunitário ou levar a informação através do jornalismo, mas na formação de movimentos sociais diferentes, seja o movimento negro, o movimento LGBTQIAPN+, porque reúne pessoas com o mesmo objetivo e centraliza todas essas pautas que são discutidas para um objetivo comum: **ao que temos direito? Ao que não temos direito? Por que passamos por isso?**

Tem um movimento que foi muito marcante principalmente no movimento negro, em 2020, com a morte do George Floyd. Este assassinato foi amplamente divulgado na imprensa, em jornais, na internet, em todos os lugares e, a partir disso, no Brasil, re(aqueceu-se) o debate entre audiências mais diversas - para além da atuação de ativistas, lideranças de movimentos e organizações de causa - sobre antirracismo, no sentido de mostrar que estamos nessa luta há muito tempo, de mostrar que pessoas negras são as mais vulneráveis, são as que mais morrem. A partir disso, observamos várias pessoas se movimentando, cada uma da sua forma, da sua maneira de se expressar contra o racismo.

Aqui, no Rio de Janeiro, ocorreu uma operação policial na comunidade Lins de Vasconcelos, Vasconcelos que resultou na morte de Kathlen Romeu[2] (1997-2021) e uma criança em outra favela. Após o ocorrido, houve uma manifestação, e, nas entrevistas, as pessoas frequentemente afirmavam: 'É porque a gente é preto e pobre, a polícia acha que a gente é bandido' ou 'Porque a gente está na favela, acham que têm que chegar atirando e matando.'

Quando você tem acesso à informação, passa a ter consciência da sua história, a entender o porquê de passar por certas situações e a reconhecer que pode reivindicar, porque tem ciência dos seus direitos, ainda que minimamente.

Durante a Ditadura, tivemos muitas pessoas da arte, sobretudo da música, construindo composições de resistência ao processo de ditadura, mas que as letras não davam literalmente essa impressão quando lida, só a sua entonação quando falada. Isso é uma estratégia de comunicação e o uso da comunicação como poder da informação.

[2] Para saber mais sobre o caso, acesse: https://www.geledes.org.br/ morte-da-designer-de-interiores-kathlen-romeu-completa-100-dias-e-policia-ainda-nao-apresentou-laudo-que-pode- esclarecer-o-crime/. Em 2021, a deputada estadual Renata Souza apresentou o PL 4631/2021, cujo nome é Kathlen Romeu. **Disponível em:** http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus_notes/ default.asp?id=144&url=L3NjcHJvMTkyMy5uc2Yv MTA2MWY3NTlkOTdhNmIy NDgzMjU2NmVjMDAxOGQ4MzIvMWZhMmE1ODA5MzQwMzNjZjAzMjU4NzJlMDA2MzdlMjA/T3BlbkRvY3VtZW50.

Falando em história do Brasil, um outro exemplo é Luiza Mahin. Ela foi uma mulher negra escravizada, que, em tempos de escravidão no Brasil, comprou a sua alforria e se tornou uma mulher livre em Salvador, foi quituteira. Luiza era uma mulher que enquanto estava ali vendendo um doce, passava um recadinho junto do doce e esse recado mobilizava as reações que tivemos no Brasil, as reivindicações e todas as lutas do povo negro em relação à escravidão. Essas estratégias, como um bilhetinho que ia junto ao produto que estava sendo vendido, exemplificam a criatividade e resistência nas lutas sociais, e é de grande importância reconhecermos essa sabedoria ancestral sobre o uso da informação.

COMUNICAÇÃO, PODER E MANIPULAÇÃO

Se concordarmos com a premissa de que a comunicação é poder — seja para informar, para fortalecer a soberania popular ou para manter um povo consciente do que está sendo feito —, isso apoia as lutas para termos uma população participativa, ciente de como os recursos e o dinheiro público estão sendo utilizados e das políticas que estão sendo criadas de forma horizontal.

No entanto, a informação também pode ser usada para espalhar discurso de ódio e violência, de forma presencial e off-line. A informação também é utilizada para discurso de ódio, para manifestação de violência e isso de maneira presencial, física, *off-line*. Desde 2016, 2018, temos visto um aumento do discurso, manifestado como fascismo, violência política, violência de gênero, racismo, transfobia, além de ataques como o hackeamento das contas de mulheres candidatas ou de pessoas militantes. Até mesmo você, que está na militância construindo sua plataforma de comunicação, pode ser alvo desses ataques, com a intenção de limitar sua fala. Isso mostra como a comunicação, de fato, é uma forma de poder.

Quando falamos do poder da informação — seja pela comunicação ou pelos dados —, precisamos nos perguntar: de quem é esse poder e como ele está sendo usado? Como a comunicação e as informações são manipuladas para distorcer, mentir, criar inverdades ou ajustar narrativas para convencer um público específico?

Tudo isso mostra como a informação pode ser uma ferramenta de poder. Para conectar os dois pontos que discutimos, democracia e comunicação, é importante destacar que, quando temos uma comunicação diversa, que reflete as diferenças culturais, sociais, raciais, econômicas e religiosas, ou seja, toda a pluralidade do Brasil, tornamos o processo político e o regime mais democráticos.

Entendemos que a comunicação é um instrumento de poder, ela inspira discussões e contribui tanto para forjar quanto para fortalecer um ponto de vista. Às vezes, a comunicação emite discurso de ódio e desinforma. A relação de uma comunicação democrática, inclusive progressista, é uma comunicação intencional: tenho intenção de ser transparente, eu tenho intenção de trazer a verdade e eu tenho a intenção de respeitar os direitos humanos, direitos básicos, de respeitar a diversidade, de trazer a informação checada, a informação correta. Essas são as nossas primeiras definições de relação entre comunicação e democracia.

A COMUNICAÇÃO A FAVOR DA DEMOCRACIA

Como combatemos a desinformação? Com outra informação. E aqui voltamos para o ponto de que a informação é poder. **Desinformação se combate com informação** e isso foi muito feito pelo WhatsApp, Facebook e Twitter. O Twitter, atual *X*, tem um caráter muito informativo, você entra e tem acesso a um mundo infinito, desde memes até discussões mais sérias, como comunicados oficiais. Existe uma grande utilização dessa rede social como um canal oficial, principalmente para quem está em cargos de decisão.

A imprensa também tem poder de comunicar à sociedade, através de jornais, telejornais, revistas e sites. Falamos do exemplo dos atos de 8 de janeiro, mas temos também os atos de 2013. A imprensa se comportou de maneira diferente nesses momentos. Vocês se lembram da jornada de junho dos estudantes? A mídia tradicional tratava como uma manifestação, como vandalismo. Qual era a escolha de palavras para narrar aquela situação há dez anos? Então, qual é a importância da comunicação, de movimentos sociais, comunicação de organiza-

ções, de ativistas independentes, de comunicadores populares em geral, para trazer o nome certo? O que é vandalismo, o que não é vandalismo? O que foram as jornadas de junho de 2013? Toda essa construção para que hoje a mídia tradicional pudesse nomear corretamente o que aconteceu em janeiro foi feita pela sociedade civil, foi feita por nós, que estamos ali nas redes sociais, sobretudo, mas não somente, nos jornais comunitários trazendo a informação de uma forma narrada mais conscientemente e mais contextualizada ao território e às pessoas.

É interessante refletir sobre o quanto avançamos em dez anos. Em 2013, o discurso sobre os estudantes era frequentemente marcado por palavras agressivas e conservadoras, especialmente em canais tradicionais e influentes. Quando utilizamos essa forma de comunicação, o que é reproduzido nos lares que acompanham essas narrativas? O mesmo conteúdo sensacionalista. Os jornais da tarde, por exemplo, fazem uso do discurso do medo, estratégia amplamente utilizada pelo ex-presidente e replicada por vários canais sensacionalistas. O objetivo é causar terror e angústia, utilizando jargões como 'bandido bom é bandido morto'. Essa retórica, reproduzida em diversos lares, reforça estereótipos e afeta, inclusive, pessoas que compõem o perfil estereotipado do que é qualificado, entre muitas aspas, como 'bandido bom, é bandido morto'. Tudo isso sendo reproduzido em vários lares de pessoas que compõem, inclusive, os estereótipos do que é qualificado, entre muitas aspas, como "bandido bom, é bandido morto".

É importante refletir sobre como a comunicação pode ser utilizada a favor da democracia, como ela é aprimorada e como representa um estágio de desenvolvimento. Atualmente, enfrentamos dilemas na área da comunicação, como a regulação das plataformas e o enfrentamento ao discurso de ódio. Esperamos, contudo, encontrar um cenário diferente e mais positivo daqui a dez anos.

O que significa utilizar a comunicação a favor da democracia? Como aproximar conteúdos acadêmicos e teóricos, que provocam reflexão, do nosso cotidiano? Exemplos como o Chavoso da USP e outros que surgiram depois mostram como é possível trazer conhecimentos de maneira democrática e descomplicada para o dia a dia.

A imprensa exerce um papel central nesse processo: fomenta mobilizações, atos, reflexões, e influencia onde e como buscamos informação. Nos últimos dez anos, por exemplo, observamos o crescimento de canais de direita no YouTube, com discursos violentos e conservadores ganhando espaço, como o caso de Nikolas Ferreira, deputado muito votado e representante desse espectro ideológico. Paralelamente, também vimos a criação de diversos veículos independentes que buscam combater a desinformação. Assim, quando falamos de utilizar a comunicação a favor da democracia, estamos discutindo como integrar a imprensa tradicional com o potencial das redes sociais para esse propósito.

Nos últimos quatro anos, vimos como a comunicação pode influenciar profundamente. O ex-presidente Jair Bolsonaro utilizava um discurso inflamado e violento, que incentivava pessoas a expressarem pensamentos antes contidos. Esse tipo de comunicação legitima comportamentos agressivos. Por outro lado, o presidente Lula apresenta uma comunicação que sensibiliza ao abordar questões como emprego e desigualdades sociais. São dois exemplos distintos: um discurso de ódio e outro democrático, ambos moldando comportamentos dentro de uma democracia.

Os movimentos sociais também desempenham um papel essencial nesse cenário. Organizações periféricas, o Movimento Negro, o Movimento LGBTQIAP+, e os povos de terreiro, por exemplo, têm usado a comunicação para denunciar violências e reivindicar direitos. No caso dos povos de axé, há um movimento crescente de visibilidade nas redes sociais quando terreiros são atacados. Essa mobilização reforça o que foi dito no início: informação é poder. Saber nossa história e nossos direitos nos permite questionar e agir.

Por que, em um Estado laico e democrático, práticas religiosas como evangelização pública são aceitas, mas a visibilidade de tradições de terreiro enfrenta resistência? Por que uma pessoa com camiseta verde e amarela se sente segura, enquanto outra com uma camiseta vermelha teme represálias? Esses são pontos que não deveriam existir em uma democracia. Essa consciência crítica, fomentada pela comunicação, é o que impulsiona movimentos sociais e suas lutas.

Além disso, a comunicação tem o poder de reposicionar temas urgentes e prioritários. Quando debates ganham espaço de forma massiva, percebemos como eles reverberam em outras esferas. Esse é o papel transformador da comunicação: usar sua capacidade de moldar narrativas para destacar o que é essencial.

Por fim, a comunicação também é memória. É por meio dela que criamos resistência, continuidade e mantemos vivas as tradições, seja por palavras, ensinamentos passados de geração em geração ou por registros visuais como pinturas. Falar de comunicação é, inevitavelmente, falar de memória e das possibilidades de transformação que ela carrega.

MULHERES NEGRAS DECIDEM: SE COMUNICAR COM ESTRATÉGIA

Por mais que várias produções se concentrem nos *streamings* – pagos ou gratuitos –, quando takes de vídeos são extraídos dos programas e veiculados nas redes sociais, essa também é uma forma de democratizar e ampliar o acesso à informação. É uma estratégia. Se observarmos os podcasts *Afetos* ou *Mano a Mano*, eles trazem pessoas de diferentes áreas para discutir, sempre com um recorte racial como pano de fundo ou ponto de partida.

A estratégia da comunicação democrática é aquela que pensa em todas as pessoas e nas especificidades de cada uma: tem o podcast, tem o carro de som, o carro dos ovos para fazer uma comunicação no bairro. Esses podcasts têm visibilidade pelo caráter plural. No caso do *Mano a Mano*, tem um aspecto interessante que é convidar pessoas diferentes e abrir espaço para a divergência. É saudável discordar, debater um ponto, trazer diversos olhares. Divergir é importante. É uma oposição que respeita as individualidades e coletividades. Essa é a riqueza de uma comunicação democrática.

No *Mulheres Negras Decidem* (MND)[3], utilizamos a comunicação como ferramenta de movimento e a pensamos a serviço da democracia. Em 2023, lançamos e veiculamos a campanha *Ministra Negra Já!*[4], com o objetivo de promover a indicação de mulheres negras e juristas

[3] Para conhecer mais, **acesse**: https://mulheresnegrasdecidem.org/.

[4] **Campanha disponível em:** https://mulheresnegrasdecidem.org/ministra-negra-ja/.

negras ao Supremo Tribunal Federal. Quando discutimos a presença de juristas negras nos tribunais, por exemplo, tratamos da importância de evidenciar que existem mulheres negras qualificadas e preparadas para ocupar esses espaços, quebrando estereótipos e construindo legitimidade.

Nós nos posicionamos. Também fortalecemos o coro de cobrança pelo esclarecimento e a responsabilização sobre o assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes. Nossas campanhas têm o caráter de criar uma comunicação ativista estratégica, que atua como ferramenta para a reivindicação de direitos e está à serviço das justiças sociais e raciais, bem como da luta democrática. Esse tipo de comunicação vai além da simples transmissão de mensagens; é uma comunicação de causa, cuidadosamente planejada para mobilizar, engajar e transformar realidades.

Um exemplo desse esforço foi o lançamento do documentário Sementes: *Mulheres Negras no Poder*, em 2020. Por meio dele, buscamos não apenas contar histórias, mas também fortalecer narrativas que desafiem estruturas de opressão e ampliem o alcance das vozes negras nas arenas política e social. A comunicação estratégica que adotamos se baseia em visibilizar as pautas ignoradas, reposicionar os debates e garantir que os direitos de populações historicamente marginalizadas sejam colocados no centro da discussão pública.

As discussões sobre os meios de comunicação precisam ser diversas para que possamos fortalecer a democracia no Brasil. Por isso, é vital a presença dos movimentos sociais nas mídias, dos coletivos e das organizações comunitárias. Ao ampliar a variedade de vozes que contribuem com a informação, conseguimos tornar a comunicação mais acessível, engajada e capaz de mobilizar resistências. Nesse sentido, os movimentos sociais desempenham um papel estratégico ao disputar narrativas e visibilizar realidades historicamente ignoradas. Essa disputa se intensifica nas mídias alternativas e nos jornais comunitários, que funcionam como veículos de resistência e ferramentas de luta.

Somos 28% da população. Em 2018, enquanto nascia nosso movimento social, o Brasil testemunhou marcos significativos: o feminicí-

dio político da vereadora Marielle Franco, ocorrido no início do ano, e as eleições que trouxeram mais mulheres negras e pessoas diversas para ocupar espaços de decisão, no contraponto da eleição de Jair Bolsonaro. Nesse contexto, surge uma questão central: como utilizar a comunicação para colocar mais pessoas como nós nesses espaços de poder?

Um outro exemplo sobre comunicação estratégica é o uso de dados como ferramenta estratégica. A estatística de que 28% da população brasileira é composta por mulheres negras[5], o maior grupo demográfico do país, pode ser utilizada como base para construir narrativas políticas e ativistas. Esse dado não apenas informa, mas mobiliza e orienta ações de inclusão e representatividade nos espaços de poder.

A comunicação vai além de informar; ela legitima. Esse poder de criar legitimidades é fundamental em uma comunicação ativista, pois a disputa de narrativas ocorre não apenas nas redes sociais, mas em todas as esferas. Ao empregarmos uma comunicação progressista e ativista, damos chancela a nomes e agendas que carregam as bandeiras das nossas lutas. A comunicação torna-se, assim, uma poderosa aliada na construção de uma sociedade mais representativa e justa.

Todos esses exemplos reforçam um ponto crucial: validar os conhecimentos oriundos das lutas sociais, feministas, insurgentes e populares. É essencial reconhecer a importância da comunicação como meio de ampliar o leque de fontes, reposicionar temas urgentes e priorizar debates necessários. **Sem um ambiente plural de discussão, o que prospera é o ódio e a desinformação.**

[5] Dados retirados da matéria *Negras são 28% dos brasileiros, mas têm baixa participação política*. **Disponível em:** https://agenciabrasil.ebc.com.br/eleicoes-2020/noticia/2020-10/negras-sao-28-dos-brasileiros-mas-tem-baixa-participacao-politica.

FRONTEIRAS DA COMUNICAÇÃO

POR
VANESSA OLIVEIRA

Sou Vanessa Oliveira, nascida e criada na cidade de Carapicuíba, uma cidade da grande São Paulo. Me formei em jornalismo em 2008.

Trabalhei no rádio, e na televisão, mas comecei na TV Cultura, um lugar que sempre tive vontade de estar, porque cresci com o "Castelo Rá-Tim-Bum" e com o imaginário de que lá era um lugar cultural e de debate.onde fui Lá, fui estagiária no Jornal da Cultura. Depois, fui para a TV Record, que na época estava abrindo o R7 e pretendia ser um portal importante, parecido com o G1. Só que, não foi assim que a coisa andou e quando abriram, detonaram o mercado, tiraram gente da Folha, da Globo, houve toda uma movimentação e eu fiquei um tempo lá.

Com o tempo, eu senti que a formação em jornalismo talvez não tivesse me dado uma estrutura reflexiva, foi mais generalista. Eu decidi, então, que queria aproveitar para tentar sair do país. Em 2010-2011, vivíamos em um país estável economicamente, as coisas andavam muito diferentes. Por isso, fui me aventurar na França. Tinha uma amiga que estava estudando lá e disse: “aqui é interessante, dá para você trabalhar enquanto estuda”.

Hoje, olhando para trás, percebo que há uma série de bolsas e projetos para pessoas que não tenham estudado no Liceu Francês a vida toda. Eu achava que era impossível, mas funcionou. Mesmo assim, me arrependo de não ter ido por meio de bolsa, porque eu limpei a bunda de muita criança enquanto fazia mestrado e doutorado. Fiquei na França por cinco anos e fiz um mestrado em “Estudos Latino-americanos”. Na faculdade, eu havia estudado e feito um livro de reportagens sobre Cuba e fui com ele debaixo do braço para a França.

Lá, havia um instituto da América Latina que era muito interessante. Eles me acolheram, aceitaram a minha inscrição. No mestrado, estudei a questão do trabalho autônomo em Cuba, o que chamam de “trabalho por conta própria”, o *cuenta tropismo.* Esse acabou sendo um mestrado entre Economia e História, só que eu estava com saudade da Comuni-

cação. Comecei a pensar em como juntar essas coisas. Durante meu estudo de campo em Cuba, acompanhei a inauguração do cabo de fibra óptica, que foi um acordo entre a Venezuela, Jamaica e Cuba, com a tendência de que fosse revolucionar o acesso à internet na ilha.

Com isso, penso que nessa história haveria algum tema e percebo que, naquele momento, quem está se aproximando muito de Cuba é o Google, uma empresa sediada nos Estados Unidos, e que possui um braço focado em mudanças de regime. Há mais de 60 anos, Cuba tem uma relação muito tensa com os Estados Unidos, e eu pensei: **"esse talvez seja um tema interessante para trabalhar, vai ser o meu tema do doutorado: a entrada do Google e tudo o que envolvia a discussão sobre a internet na ilha".** Voltei para o Brasil em 2016, terminei meu doutorado na UFABC, com muita vontade de que meu diploma fosse híbrido.

Eu ajudei a desenvolver um acordo de cotutela entre a Universidade de Paris 8, no norte de Paris, e a Universidade Federal do ABC (UFABC), que fica no Grande ABC, em Santo André e São Bernardo, tem dois campus. Esse foi um projeto que terminou em 2019. O livro que traz mais detalhes da tese será lançado em breve. No geral, eu trabalhei com o tema da economia política das *big techs*, essas grandes corporações de tecnologia que se apropriam dos países do sul global, e o nível de influência política que elas podem ter. No Brasil, vivemos uma amostra disso com a PL das Fake News[1] e, recentemente, com o Google tentando influenciar senadores e deputados em relação à nova legislação para a internet brasileira. Depois disso, em 2020, comecei a dar aula no Mackenzie, local que foi minha primeira casa no jornalismo, porque fui bolsista, estudei lá e estou lá desde então dando aulas de Economia.

O QUE COMUNICAMOS

Quando nos comunicamos, temos sempre que buscar a complexidade das coisas, entendendo a maior parte possível de camadas de um determinado problema ou assunto. É preciso saber onde procurar informação e ter noção de quem somos, do lugar e do corpo que ocupamos e o que ele significa em determinados espaços. Também acredito que dentro do debate nacional, em geral, sabemos nos posicionar so-

[1] Para saber mais sobre o Projeto de Lei nº 2630/2020, conhecido como PL das Fake News, **acesse:** https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/141944.

bre as coisas que acontecem, conhecemos a estrutura da nossa sociedade, sabemos quais disputas participamos todos os dias, diferente do âmbito internacional, no qual essas disputas ficam mais difusas.

Dessa forma, podemos construir narrativas que são mais "planas", sem que a gente caia na dualidade do "mocinho" e "bandido", ou "esse país é bom", "esse país é ruim". Tendemos a neutralizar contradições que aqui são tratadas com mais clareza. **Acredito que um ponto importante para o comunicador é entender que tudo vai ser sempre mais complexo do que o olho nu consegue observar, porque nada acontece fora de uma sociedade com contradições, disputas, contextos históricos.** Tudo o que presenciamos acontece dentro de uma história que não é linear e temos que nos preocupar em entregar a maior quantidade de contexto para quem está nos ouvindo.

E como é que vivemos essa complexidade quando somos nós que recebemos um conteúdo? O quanto se contesta aquilo que estamos lendo? O quanto nos questionamos? "Mas será que isso aqui é assim mesmo?", "Por que será que usaram essa palavra?", "Por que será que eu sei tão pouco desse país e sei tanto sobre esse, sei tão pouco dessa realidade e sei tanto sobre aquela outra?". Eu afirmo isso, porque Cuba, o país que eu estudo, é um dos mais afetados por essa falta de complexidade na hora de ler.

Há um discurso quando as pessoas olham para Cuba e a colocam ou como bandido ou como mocinho. Quando olhamos para o discurso da esquerda, "está tudo sempre certo, não dá para falar nada de mal", etc. "É um país maravilhoso, tem isso, tem aquilo, tem aquilo outro", as contradições não aparecem. "A educação é maravilhosa, a saúde é maravilhosa". E, do outro lado, ouvimos: "é o inferno na Terra", "Ah, mas tem muita pobreza lá". E o Brasil? O que é o Brasil? O que é a América Latina, senão uma grande bacia cheia de desigualdade? Um quintalzão do mundo em que a gente vê toda essa desigualdade acontecendo. O exemplo de Cuba nos ensina a discutir até onde vamos com a nossa leitura sobre a realidade e os cuidados que devemos tomar toda vez que duvidarmos se precisamos mesmo ouvir todos os lados. Por exemplo, se eu escuto uma pessoa que passa por racismo, tenho que escutar o racista e dar o mesmo lugar para ele? Não. Eu tenho que entender

que existe uma complexidade, que é a construção dessa sociedade, e, a partir daí, falar do crime e pensar em tudo o que podemos melhorar a partir disso.

Quando a Revolução Cubana aconteceu, em janeiro de 1959, existiu uma efervescência cultural muito grande e ela se pretendia ser muito crítica ao período anterior, do ditador Fulgêncio Batista, com o ideal de construir um país novo, centralizando a cultura e a integração latino-americana. Fidel Castro coloca no Instituto Cinematográfico e de Arte Cubano (ICAIC) um homem chamado Alfredo Guevara, que diz para ele: "eu só assumo o instituto se eu tiver liberdade de fazer o que eu quiser". E Fidel diz "beleza, então vai lá". E, assim, houve filmes LGBTs, filmes com críticas ao machismo, os quais aparecem em um momento no qual a questão ainda era delicada no país. Isso não impede Cuba de ser, ainda, uma sociedade estratificada, com casos de racismo, de LGBTQIA+fobias. Em geral, há um grande problema dentro desse assunto e isso está sendo resolvido aos poucos.

Alguns podem dizer: "Ah, é porque a revolução não deu certo, o socialismo não presta, o comunismo não tem como dar certo", essa é a resposta simples. E há uma mais complexa, aquela que os comunicadores devem ir atrás: "Do que foi feito esse país?", "Do que ele se estrutura?". Assim como no Brasil, esse país se estrutura na escravidão, na exploração do seu solo, produzindo cana, tabaco, banana. No começo do século XX, a atuação de uma empresa dos Estados Unidos chamada *United Fruit*, passa a explorar o plantio de frutas, como laranja e banana, conhecidas como frutas subtropicais, presentes em toda aquela região do Caribe e América Central. Cuba é um país forjado na exploração racial, do solo, do extrativismo, no assassinato de povos originários. Viveu 60 anos de revolução, embora tragam novas contradições, não apagam 400 anos de colonização.

A Revolução Cubana nasceu nesse cenário, como se, no Brasil, nos anos 60, quando a gente teve o golpe militar, tivesse tido, também, uma revolução popular. Teríamos resolvido todos os nossos problemas? Ou resolvemos problemas de inclusão depois da Lei de Cotas, que acabou de fazer 10 anos? Não resolvemos, porque temos um histórico muito mais complexo. Quando pergunto **o que um comunicador precisa ter,**

é isso, é olhar para as coisas sem romantismo. E eu acho que Cuba é um bom exemplo disso, porque ela povoa o nosso imaginário, habita o imaginário da América Latina inteira, de uma maneira muito profunda, porque escutamos essas histórias, sejam as versões românticas ou as versões catastróficas, desde sempre.

No Brasil, no começo de março de 1964, período do golpe militar, tivemos um negócio chamado "Marcha da Família com Deus" e essa manifestação já vinha com escritos em cartazes: "não queremos que o Brasil vire Cuba". Naquele momento, a preocupação dentro do caldeirão político em que o Brasil estava não fazia sentido. Jango estava propondo uma tímida reforma agrária, ele era um cara que tinha uma relação com os sindicatos, mas não era comunista, apenas tinha ideias socialistas, já não ia acontecer, mas a Revolução Cubana estava muito mais próxima da gente. Naquele momento, os universitários cubanos estavam alfabetizando pessoas no campo, porque o "movimento dos barbudos", dos revolucionários, ao começarem a fazer essa movimentação, vão para o interior do país em Sierra Maestra. Em 1953, Fidel Castro tentou assaltar um quartel no meio da ditadura de Fulgencio Batista, para tentar assaltar o quartel de Moncada. Apesar de ter sido uma catástrofe, o assalto foi bom em termos publicitários, ainda que, para os rebeldes, os quais, até então, não eram os revolucionários, tratava-se de um movimento rebelde contra Fulgencio. Esse movimento perdeu muita gente, morreram pessoas e Fidel e Raul, acabaram presos. Fidel era advogado e na época, decide fazer sua própria defesa, que ficou super famosa em um livro pequeno, que chama "A História Me Absolverá"[2].

Quando acontece o golpe de Dilma Rousseff, ela faz uma fala com sua própria defesa, sabendo que a situação já estava perdida. Isso foi algo para marcar um ponto histórico e fazer um ato simbólico. Assim como Fidel, que depois vai embora para o México, lá conhece Che Guevara e eles começam a tramar o que seria a Revolução Cubana. Eles voltam, um pouco antes de 1959, em um navio chamado Grama, e esse é o nome do jornal oficial do partido até hoje, do maior jornal público

[2] No dia 10 de março de 1952, em Cuba, o general Fulgêncio Batista deu um golpe de Estado para impedir o triunfo do Partido Ortodoxo nas eleições de junho. A Constituição de 1940 foi anulada. Em 26 de julho de 1953, 151 militantes sociais atacaram o quartel Moncada. O ataque fracassou e o grupo, liderado por Fidel Castro, foi preso. Fidel, por ser advogado, fez sua própria defesa. Suas palavras, ditas em 16 de outubro de 1953, é um dos mais importantes documentos políticos para se conhecer a História cubana contemporânea. **Livro disponível em**: : https://expressaopopular.com.br/livraria/a-historia-me-absolvera/.

cubano existente. Eles voltam, vão para a Sierra Maestra chegando no interior da ilha. Lembrando que eles que eram todos intelectuais, Che era médico, o Fidel era do Direito e, ao redor deles, há uma certa elite intelectual. No entanto, eles vão se dando conta de algo: o fato de a população ser empobrecida e haver um déficit de distribuição de terra e de letramento e alfabetização. Eles ficam muito chocados com isso, e uma das grandes campanhas que Cuba fez no início da Revolução, logo em 1959, é a de alfabetização, e eles dizem: **"ninguém mais nessa Ilha vai ter que assinar um papel com o dedo".**

Além disso, houve uma pausa das Universidades durante os dois primeiros anos da Revolução, porque houve um convite para que os universitários ajudassem no plantio e alfabetizasse a população do campo. Nesse sentido, houve um momento em que o país se organizou para se construir e dizer: "o que a gente quer?", **"a gente não quer mais pessoas analfabetas, a gente quer que as pessoas do campo também tenham acesso à universidade, a gente só vai ter universidade pública, a gente vai melhorá-la"**. Com a revolução, um grande grupo da burguesia vai embora e as pessoas começam a ficar assustadas, porque o comunismo era na União Soviética. Muitos vão para os Estados Unidos que possui uma relação embrionária com Cuba, com uma história muito antiga que dificulta, inclusive, essa dissociação entre os dois países.

Com a saída em massa de pessoas da burguesia, Cuba fica sem professores, sem médicos e a maneira como a popularização do estudo se torna uma premissa da Revolução está muito relacionada a esse déficit deixado pela classe média no país. A partir disso, esse ponto se transforma na grande propaganda da Revolução. Cuba está no meio do nada, o Caribe é lindo, mas geopoliticamente não tinha tanta influência. Cuba está um pouco melhor posicionada, conhecida como a chave do bolso por estar no Golfo do México - uma região rica em petróleo que sempre foi um porto importante para a Europa. Perto dos outros países ao redor, Cuba ainda era um porto um pouco mais importante e foi se estruturando melhor, uma vez que por ali passavam navios que iam para outros países.

Em Cuba, o intercâmbio cultural sempre aconteceu de forma importante e isso pode ter dado a capacidade do país de ter produzido

um processo político tão interessante e que inspirasse tanta gente e causasse tanto problema para tantas outras nações, principalmente os Estados Unidos. Cuba vem desse cenário e vai ser importante para a América Latina por algumas razões: no período da plena Guerra Fria, temos a União Soviética brigando com os Estados Unidos. Na União Soviética, a Revolução triunfa em 1917 e o internacionalismo é um princípio forte, um conceito marxista que tinha a ver com não fazer a revolução sozinhos e por isso a importância de juntar outros países com um sistema parecido para negociar e se tornasse possível acabar com o capitalismo no planeta. Aí está uma chave muito importante para entender o que parte do planeta chama de "miséria" em Cuba. Não é possível ter socialismo em apenas um país, porque não se pode ter um sistema diferente em um lugar só.

Quando a Revolução Cubana aconteceu, em um período no qual os Estados Unidos estavam em disputa absoluta pela hegemonia no planeta, em 1945, havia acabado a Segunda Guerra Mundial. No final da Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos e União Soviética são aliados e isso vai mudar a partir do momento que eles percebem que são só os dois, as grandes potências militares e ideológicas e vão precisar disputar. Os Estados Unidos deixam a Europa e volta os olhares para a América Latina e debaixo das barbas dos Estados Unidos, estoura a Revolução Cubana.

Ela acontece da mesma maneira como a Revolução Haitiana, a primeira de todas, logo depois da Revolução Francesa. Trata-se de um susto para os colonizadores e para as metrópoles. O que acontece com o Haiti? Eles disseram: "gente, não dá para deixar que comece a estourar a rebelião de escravizados a essa altura do campeonato, precisamos punir o Haiti. Liberdade, igualdade, fraternidade é para se parecer conosco, mas com os outros, a gente vai ter que dar uma segurada". Nesse contexto, o Haiti é obrigado a pagar pela sua independência no momento em que ele era o maior produtor de açúcar das colônias e se não houvesse essa guerra, hoje seria uma grande potência negra da nossa região. Trata-se do segundo crime que a Europa cometeu, no caso a França, e isso era um acordo entre todas as metrópoles, que era como "dar uma lição nessa negrada que está achando que vai fazer revolução".

Isso aconteceu com Cuba e o povo rico dos Estados Unidos ia passar o fim de semana nos cassinos e nos bordéis cubanos, ou seja, "compensava" muito que aquele país fosse o grande quintal dos Estados Unidos. Um lugar bonito, com praias, com toda sexualização dos homens e das mulheres negras e todas as demais violências desse processo.

Em 1954, tivemos o Golpe na Guatemala, um dos primeiros laboratórios de golpe. Havia uma preocupação grande de que outros países pudessem se inspirar na União Soviética com esse ideal do internacionalismo e fomento às lutas populares. Quando isso acontece em Cuba, o governo fica desesperado e reage endurecendo a mão na América Latina. Foi o que aconteceu em 1964 no Brasil, em 1973 no Chile, na Argentina e no Uruguai. A Central de Inteligência dos Estados Unidos (CIA) se especializou em golpes militares e, naquele momento pós-Revolução Cubana, os golpes também são uma resposta às lutas populares.

Em 1964, a "Marcha da Família com Deus" aparece com uma bandeira contra Cuba e apontando a aproximação de João Goulart - presidente brasileiro dito comunista e socialista -, afirmando que ele se aproximou dos sindicatos, de Cuba e dos soviéticos. A partir daí, começamos a desenvolver um mecanismo de inviabilizar a Revolução Cubana e as lutas populares no interior dos nossos países passam a sofrer pressões internas apoiadas pelos Estados Unidos para evitar rebeliões como a cubana.

Cuba vai fomentar as guerrilhas, formar muita gente, em dissonância e em discordância com a União Soviética. Havia muito debate entre os líderes soviéticos e Fidel Castro, porque Fidel acreditava na guerrilha rural e urbana. Muitas pessoas envolvidas na luta armada vão para Cuba estudar revoluções na América Latina, estudar o que Fidel, Raul Castro e Che Guevara fizeram na Sierra Maestra. Tudo isso foi apoiado pela Teologia da Libertação - um grupo da igreja católica que se interioriza, vai para lugares mais empobrecidos dos países latino-americanos para, ao mesmo tempo que falam de religião, apoiar essas lutas por autonomia dos povos, dos povos originários, quilombolas.

Marighella[3] foi um dos nossos revolucionários mais lidos por esses outros revolucionários. Seus escritos passaram por Cuba e foram lidos por Huey Newton, pantera negra chefe nos Estados Unidos. Angela Davis bebeu desses textos e ela, hoje em dia, fala sobre Lélia González, porque existia uma circulação dos escritos revolucionários naquele momento, principalmente de escritos negros. Todo mundo lia Toussaint Louverture, que foi o idealizador da Revolução Haitiana, e esses caras todos tinham uma circulação a partir das vias de comunicação criadas pela União Soviética. A União Soviética, para além da KGB, tem uma das inteligências mais impressionantes.

Foi por meio das narrativas citadas acima que surge o imaginário sobre Cuba e ele vai começar a ser deteriorado com o chamado **"embargo econômico e financeiro"**, imposto pelos Estados Unidos ainda no começo dos anos 1960. Essa foi a forma que encontraram para prejudicá-los economicamente, em busca também de evitar que a revolução fosse exportada para outros lugares. Até 1990, esse embargo não tinha atingido Cuba de forma tão intensa, porque a União Soviética a colocou no Comecon, um acordo financeiro junto com outros países socialistas. Havia subsídio do petróleo soviético, alimento soviético que era enviado para lá, ou seja, a União Soviética foi uma grande mantenedora da Revolução Cubana até 1989, 1990. Depois disso, com o fim da União Soviética e a queda do muro de Berlim, a ilha é afetada de maneira absurda, levando ao país a um período conhecido como **"período especial em tempos de paz"**. Isso porque a Guerra Fria, teoricamente, havia acabado, mas a perseguição à Cuba piora intensamente. Bill Clinton, em 1994, proíbe que países que negociam com os Estados Unidos negociem com Cuba. Isso afasta diversos países e faz com que Cuba afunde em uma crise terrível, que atinge todas as populações.

Cuba nunca conseguiu exercer o desejo da sua população, que era ser um país socialista, negociar com quem quisesse e produzir seu socialismo, porque o tempo todo estavam "tapando buraco". O que permitiu que a população cubana se mantivesse foi o governo mais severo, com reformas econômicas que tendem a resolver um problema emergencial, mas não conseguiram se programar a longo prazo. Cuba vai instituir,

[3] Nascido em 5 de dezembro de 1911, em Salvador (BA), Carlos Marighella foi fundador e dirigente nacional da Ação Libertadora Nacional (ALN) e como principal liderança da luta armada contra a ditadura militar. Fonte: https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/carlos-marighella/.

em algum momento, uma moeda dupla, para tentar puxar os dólares que entravam e estava sem essa reserva, só que isso aumenta a inflação e as crises diversas são intensificadas pelo embargo estadunidense.

As pessoas começaram a ter cegueira temporária por falta de vitamina e isso aconteceu com muita gente da população, além disso houve intoxicação com *guafarina*, uma bebida feita com o próprio álcool. É importante pensar que quando abordamos o tema dos direitos humanos em Cuba deve-se analisar os discursos, compreender que o embargo econômico não derruba governos, mas faz as populações sofrerem.

Em 2014, o governo de Barack Obama tentou negociar com Cuba, mas tudo isso vai por água abaixo quando Trump chega ao poder. Existe, hoje, um consenso de que o embargo econômico é ineficaz do ponto de vista da primeira intenção dos Estados Unidos: derrubar o governo revolucionário de Cuba, só que, ao mesmo tempo, o desgaste foi fazendo com que o povo cubano se tornasse desejoso de outra realidade. Porque todos aqueles ganhos na revolução da população negra, como a alfabetização, a ideia de coletividade, vão se deteriorando conforme é imposto a um país um perrengue sem precedentes.

Não dá para dizer às pessoas "pátria ou morte" e, a penetração ideológica dos Estados Unidos vai acontecer, também, por esse estrangulamento. Podemos discutir uma série de decisões do governo cubano, mas é importante que entendamos que esse é um país que não teve o direito de exercer sua soberania. Trata-se de uma população que tomou o poder pela via revolucionária, tirou do país empresas que não pagavam seus funcionários e que exploravam a terra de graça. Expulsou aqueles que exploravam sexualmente a ilha, como a máfia dos Estados Unidos e a máfia italiana.

Mais um ponto contraditório é a questão racial em Cuba e trata-se de mais um exemplo sobre a complexidade dos processos e a dificuldade de romper com nossa herança colonial. Por isso, é preciso ter um conhecimento profundo da nossa história, para começar a entender o que seria romper com a colonialidade. Vamos voltar para os anos 1950: Fulgencio Batista, o ditador que a revolução cubana derruba, era um homem pardo, com uma família negra retinta e ele foi o primeiro homem negro que chegou ao poder em Cuba. Cuba

recebeu, além das pessoas sequestradas de África, a imigração haitiana e jamaicana. E, no oriente da ilha, do lado oposto de Havana, trata-se da região mais negra, foi a primeira capital do país e lá havia uma espécie de organização da comunidade negra, inclusive por tom de pele. Os negros retintos tinham um clube, as pessoas mais claras tinham outro. Existe um livro que fala sobre isso chamado Pichon[4], escrito pelo cubano Carlos Moore. Essa obra explica o racismo em Cuba e permite entender os contextos. Ele foi biógrafo do Fela Kuti, é um cara interessante, comprometido com a luta negra, e fala sobre Cuba de um jeito interessante, diz: "eu sou a favor da revolução e sou contra o governo". Ele tem críticas ao governo, mas é um apoiador do processo revolucionário. Nesse livro, ele conta que esses clubes eram importantes para a comunidade negra. Eram espaços de sociabilidade que permitiam esse sentimento de pertencimento.

Esses grupos defendiam o Fulgencio por uma questão muito específica: a família do Fulgencio Batista precisou sair do palácio por conta de racismo. As pessoas largaram banana na escadaria do palácio presidencial e vários comentários em relação a ele evocavam a questão racial. A população cubana, negra, tinha uma defesa própria. Os revolucionários da Sierra Maestra, que eram, em grande parte, pessoas brancas, ou pardas, sem a identificação que temos hoje de inserir o pardo na categoria negro, entendendo as políticas de embranquecimento que as américas passaram. Essas pessoas, quando a revolução triunfa, olham para as pessoas negras e dizem: 'vocês devem para a gente', 'vocês não estavam apoiando aquele cara que não queria alfabetizar vocês? A gente vai fazer'. Moore explica que isso vai criar uma rusga muito difícil dentro da revolução. Ele mesmo, nesse momento, era um adolescente que morava nos Estados Unidos, conhece lá os movimentos pelos direitos civis e volta para Cuba na ânsia de contribuir para esses processos revolucionários e percebe que os mesmos olhares racistas que o atingiam antes da revolução, seguem atingindo-o depois da revolução.

[4] Pichón é um livro de Carlos Moore, publicado em 2015. Em uma autobiografia, Moore conta sobre seu início de vida em Cuba e a fuga para os Estados Unidos durante a guerra civil, em 1958. Ao crescer ouvindo histórias sobre os EUA, Moore desprezava seu próprio país e idealizava o país norte-americano. Até chegar lá. É uma obra sobre intolerância, luta por direitos, dignidade, ética e construção de civilizações. **Fonte:** https://www.quilombhoje.com.br/livraria/index.php/produto/pichon-minha-vida-e-a-revolucao-cubana/.

Qual será o debate racial na Revolução a partir desse momento? José Martí, um líder conhecido, que chamava a América Latina de *Nuestra América*, tinha fortes ideais internacionalistas. Ele falava sobre o povo cubano ter uma identidade e Fidel retoma isso para dizer **"não somos negros, nem brancos, nem indígenas, nem espanhóis, somos todos cubanos".** Essa falácia está descrita em um discurso dele de 1962, algo parecido com o que tivemos no Brasil em termos de discurso da democracia racial. **Cria-se um véu que vai impedir as pessoas de falarem sobre raça. Falar sobre raça era "contra-revolucionário".**

Um dos grandes ataques contra os médicos cubanos no Brasil foram xingamentos racistas que diziam que "não dava para ser atendido por essa gente que parecia empregada doméstica". Isso significa dizer que a Revolução Cubana produziu, para a América Latina, aquilo que o capitalismo não conseguiu. Ainda hoje, mesmo depois de dez anos de cotas e políticas de inclusão, podemos ter alguma sorte de chegar em um consultório médico, tomar um susto e falar "uau, não estava esperando", porque nos acostumamos a ver os consultórios recheados por pessoas brancas.

Em Cuba, houve gente que foi estudar na União Soviética e na Europa, porque o intercâmbio científico não sofreu embargo. Ademais, a academia estadunidense procurava Cuba para fazer trocas ao longo de todo esse período, mais um ponto para refletirmos qual complexa é a história. Então, houve um governo que deu essa oportunidade para as pessoas, permitiu que elas estivessem em espaços decisórios como o congresso, lugar que há bastante mulheres negras, diferente do congresso colombiano, venezuelano, brasileiro. Países que sabemos que teve uma história com a escravidão muito semelhante à nossa. Ainda assim, até hoje trata-se de um país muito racista e pontuo isso para evidenciar que podemos ter processos revolucionários, que trabalhem com questões muito profundas da nossa sociedade, mas que ainda não alcancem essa gênese do que é nossa formação como nação latino-americana.

Eu estudo sobre Cuba desde 2007 e as coisas mudaram muito. Nos últimos cinco anos, houve um levante interessante sobre todas as comunidades minorizadas politicamente. Trata-se de um movimento

em direção à direita, algo mais liberal ou "pink money", menos comunitária e mais individual, mas por outro lado esses movimentos também tecem uma crítica à esquerda, questionando como aproveitar o que a Revolução produziu. E isso inclui trazer mais pessoas, acabar com pequenos racismos do cotidiano e tudo mais. Enfim, todas essas histórias causam muito fascínio, mas são pouco estudadas e pouco compreendidas, ademais**, sua complexidade não tira o brilho da Revolução e não muda o fato de que a Revolução precisa passar por novas revoluções.**

Os meios de comunicação independentes em Cuba são proibidos e esse é mais um tema complexo. Quando o embargo se inicia, não começa só um embargo econômico, como também uma guerra ideológica contra Cuba. Há, então, a criação da Rádio e TV Martí, com sede em Miami, que entrou ilegalmente, criou e distribuiu antenas de rádio e televisão, pelo país para que os cubanos escutassem propagandas contra revolucionárias. Muitas dessas informações, principalmente nos anos 1970, eram mentiras, ou seja, houve um terror em torno da comunicação. O governo decide, então, ser um país que vai controlar a comunicação e investir em educação e em cultura. Configura-se, assim,um cenário complexo no qual não havia determinados debates na mídia aberta que fossem críticos internamente. Mas, essa crítica está no cinema, na literatura, e as pessoas têm acesso porque não custa nada ir ao cinema ou ao teatro.

Houve aviões que vinham de Miami e jogaram panfletos sobrevoando a ilha, sempre com esse ataque ideológico na tentativa de derrubar o governo, criando divisões internas, pagando pessoas, espiões no interior da ilha. Então, o governo se acostumou a viver sob ataques. Ao longo do tempo, isso foi fazendo com que o governo se fechasse cada vez mais.

No começo dos anos 2000, uma agência dos Estados Unidos criou uma espécie de *twitter* chamada *ZunZuneo* para falar de fofoca. Esse aplicativo funcionava gratuitamente, as pessoas podiam ficar mandando mensagem, e depois descobriu que era uma agência do governo dos Estados Unidos, na tentativa de fomentar revoltas dentro da ilha. Eu acredito que para que essa população tivesse alguma auto-

nomia, o governo precisou se proteger, porque nunca sabia o que era uma iniciativa genuína da população e o que era uma iniciativa armada para derrubá-lo. Inclusive, tratava-se de um governo que estava beneficiando as pessoas, que dava acesso à cultura, saúde, educação, vacinas, tudo de graça.

Atualmente, muito sobre a falta de apoio ao governo está relacionado a não se renovar e isso poderia ter sido feito de maneira revolucionária. Um dos temas que estudo na minha tese é a internet cubana, que nasceu no começo de 2010 com uma molecada que queria jogar videogame junto e um conectou com o computador do outro que era vizinho. De repente, conectaram o andar do prédio, conectaram o andar de cima, e entenderam que poderiam fazer várias conexões. Eles desenvolveram uma wikipédia própria, um aplicativo de mensagem espontânea, tudo isso desconectado da internet. A molecada começou a fazer isso para jogar. O governo ficou com medo de que fosse mais uma tentativa dos Estados Unidos, e, em algum momento, chamou essa molecada para se explicar. Essa iniciativa era puramente cubana, desenvolvida com tecnologia cubana, com o saber cubano, porque eles estudaram na Escola de Comunicação e Informação. São técnicos que fizeram faculdade dentro de Cuba e estavam usando tudo isso para melhorar seus cotidianos. Ainda assim existe uma perseguição, e temos que pensar que não é um governo que está no mundo para jogo na geopolítica, é um governo que está sob embargo.

Ainda falando da censura e controle do governo, o cabo de fibra óptica da Venezuela, inicialmente, deveria ter sido inaugurado em 2011. Alguém se lembra o que estava acontecendo no mundo em 2011? A Primavera Árabe, uma sequência de protestos populares contra seus governos; mais tarde, soubemos que teve apoio de várias agências dos Estados Unidos com interesse na região. E, para fazer um link com Cuba: o Google chega em Cuba em 2016. Pouco antes da chegada de Obama, eles vão fazer uma visita "despretensiosa", o CEO Eric Schmidt e Jared Cohen, que trabalhou no Departamento de Estado dos Estados Unidos, como se fosse o Ministério de Relações Exteriores, ele ficou conhecido como o "cara da mudança de regime". Esse cara chega a pedir para o twitter adiar uma atualização que a plataforma iria fa-

zer para influenciar na movimentação das pessoas nas redes sociais, assim, dá para imaginar o quanto tinha de dedo dos Estados Unidos na Primavera Árabe. Quando esse cabo de fibra óptica ficou pronto em Cuba, o governo cubano que não é bobo nem nada, já estava ali lidando com esse terror geopolítico dos Estados Unidos. O cabo só chegou em 2013, quando os ânimos no mundo já estavam um pouco mais suaves.

Como o processo revolucionário tinha muito apoio popular, Fidel juntava milhões de pessoas em uma praça central, falava por cinco horas e era ouvido por cinco horas. Nossa geração TikTok jamais ouviria Fidel por cinco horas. Existia um apoio muito grande e o que a revolução no início entende é que a dissonância ia ser prejudicial. Nesse sentido, houve dois pontos da comunicação: a imprensa revolucionária não pretendia, nem por um segundo, olhar para os dois lados. Existia o lado do povo cubano, existia o lado dos analfabetos cubanos, das pessoas que estavam passando fome e ponto. Além disso, o país estava passando por ataques do maior império que a história humana já viu.

A neutralidade dentro da comunicação é um debate recente, do ponto de vista da história do jornalismo. Há registros dos primeiros jornais com boletins econômicos dos donos de empresas de logística, por exemplo, dando notícias para mostrar como estava o mercado das logísticas nas grandes navegações. Mais tarde vai haver jornais que defendem a monarquia, jornais que defendem a causa republicana, jornais abolicionistas, jornais escravagistas. O jornalismo ao longo do tempo é um espaço de defesa de ideias.

Os Estados Unidos nos anos 1950 define a ideia de objetividade e, na minha opinião, não existe nada mais ideológico do que essa suposição de que é possível ser neutro. Porque se a gente pensar que quem tem poder da narrativa são grupos econômicos, raciais, específicos, não tem como ser. **Quanto tempo demoramos para nos ver na televisão?** Por que isso acontecia? Conta a história quem tinha pólvora, por isso temos um Borba Gato de 15 metros de altura e não um Zumbi dos Palmares. Porque quem tem representação, é também quem conta a história e quem oprimiu. Ganhamos várias guerras, mas fomos massacrados com muita rapidez. A neutralidade é uma construção político-ideológica e é um privilégio se pensar neutro.

Eu pergunto: onde seus pés pisam? Quem é você? O que você já viu na vida? Você vai contar suas histórias a partir das suas vivências, só que uma parcela da população foi levada a acreditar a vida inteira de que a vivência dela não valia nada, não era notícia. Se estou contando uma história, por exemplo, como vou ser neutra falando de uma reintegração de posse? "Passou um trator por cima de 15 casas de madeira na zona leste", eu vou lá, escuto a senhora que perdeu a casa, igual eu escuto o cara do trator, igual eu escuto o dono da construtora. Faz sentido isso dentro da comunicação? Eu estou ignorando o fato de que essa pessoa estava morando em uma casa de madeira. Eu preciso falar sobre o fato de que alguém chegou, e sem deixá-la tirar as coisas de lá, passou um trator por cima da casa dela, quando temos uma Constituição que defende o direito à moradia digna.

O lado do comunicador deve ser o lado da democracia e o que neutralidade faz é criar falsas simetrias ao pensar que "todo mundo foi ouvido" na construção de uma notícia. Eu vou escutar o estuprador? Vou falar com o homem que atirou na Maria da Penha? É importante entender que a neutralidade do jornalismo é pontual, em algum momento, acompanhando, principalmente, a penetração de jornalistas que queriam discutir desigualdade, que queriam falar sobre as guerras nas quais os Estados Unidos se metia, Vietnã, etc. Houve um momento em que o jornalismo foi repaginado nos Estados Unidos e a América Latina compra com muita facilidade o modelo estadunidense de fazer jornalismo. Hoje em dia, temos: jornalismo comunitário, jornalismo negro, jornalismo indígena, jornalismo periférico. Tudo isso porque falar do nosso ponto de vista altera totalmente a história. Nunca falaram sobre a gente, ou seja, eles não podem falar de neutralidade agora.

O nosso desafio atual está relacionado a como fazer com que as informações cheguem até as pessoas e sejam acessadas pela maioria. Quanto mais a gente estuda, mais conseguimos ligar melhor os pontos. No Brasil, vivemos uma realidade de uma educação que é falha. Na escola, passamos um ano estudando história do Brasil, depois história da Europa, e não conseguimos casar o que estava acontecendo na Europa e no Brasil, e faz com que uma coisa tenha relação com a outra. Nosso desafio é entender que para conseguir explicar a comple-

xidade e reduzir as coisas no formato mais consumido, teremos que estudar mais, mergulhar na história, independente da área. Vamos ter que ouvir mais, ver mais filmes, ver mais exposições, porque a nossa experiência apenas não permite que a gente simplifique o mundo para as pessoas. Hoje, temos várias iniciativas que nos permitem o contato com outros educadores, outros universos, e eu repito uma coisa que fazia: engolia absolutamente tudo que eu encontrava pela frente: lia panfletos, frequentava palestras. O que precisamos é entender que a história é uma linha que temos que preencher as lacunas, porque nos ensinaram que Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil, não ensinaram nada para trás. Nos contaram da África somente a partir da colonização, e tudo que temos para preencher isso está espalhado no mundo, em livros, filmes. É preciso se aprofundar, escutar vozes diferentes, procurar na universidade alguém de confiança e isso tudo ajuda a alinhavar o conhecimento, que é algo que tiraram da maioria de nós. A capacidade de juntar os bloquinhos para construir nosso universo

INTRODUÇÃO AO JORNALISMO COMUNITÁRIO

POR
MARIA LÚCIA

Minha história com o movimento feminista foi o tempo todo atravessada pelo Geledés quando eu estava fazendo meu mestrado. Eu sou uma capixaba que veio para São Paulo fazer o mestrado nos anos 90 e voltei quase 20 anos depois para fazer meu doutorado. Terminei o doutorado e continuo aqui em São Paulo, porque tive a possibilidade de desenvolver o que eu acredito ser educação antirracista, que estava dentro do meu projeto, do trabalho de tese que desenvolvi. Tudo isso me fez continuar nessa cidade, mas também as amizades, a rede de conhecimento, a pesquisa e a educação antirracista.

Para começar a compreender sobre jornalismo comunitário, trago como referência e exemplo a Agência Mural[1], uma agência potente, porque conseguiu tratar sobre isso no vasto território que é a cidade de São Paulo, de forma que ela abrange ações em diversos bairros e comunidades. Além disso, há um trabalho potente e vitorioso no Rio de Janeiro junto com as comunidades, o Fala Roça[2], que depois mudou o nome para Vozes de Comunidade. Nessas duas capitais, há uma série de movimentos que trabalham com a temática dessa comunicação feita dentro das comunidades, favelas, quilombos.

Dentro do que conhecemos como jornalismo comunitário, é importante conhecer sobre o contexto histórico e teórico que fundamenta essa prática. Segundo a Profª Cecília Peruso, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), trata-se primeiramente de algo construído com base em três palavras-chaves: **participação, compromisso e comunidade**. Dessa forma, há o compromisso com a comunicação, com a verdade, e também há o compromisso de abrir a participação para todos. Além disso, as ferramentas comunicacionais são as mesmas ferramentas que utilizamos em toda comunicação, seja ela hegemônica ou contra-hegemônica. Podemos usar um telefone, uma mensagem, um e-mail, uma carta, a televisão, o computador, o jornal, as revistas, a rádio. Todas essas linguagens fazem parte das ferramentas utilizadas na comunicação comunitária.

1 O blog Mural foi ao ar em novembro de 2010, com cerca de 20 correspondentes locais que começaram a contar as histórias de seus bairros nas periferias da Grande São Paulo, em um espaço dentro da Folha. Em 2015, lançamos nosso próprio site e um nome para a organização que estava nascendo: Agência Mural de Jornalismo das Periferias. **Fonte:** https://www.agenciamural.org.br/.

2 O Fala Roça foi criado em 2012, na favela da Rocinha (conheça a Wikifavelas através do link https://wikifavelas.com.br/index.php/Rocinha), na Zona Sul do Rio de Janeiro, através de um grupo de jovens que participou de atividades criativas da Agência de Redes Para Juventude no morro. Atualmente, o Fala Roça é uma associação de comunicação, sempre pensando em novas narrativas de comunicação na favela. **Fonte:** https://falaroca.com/.

Faz parte da comunicação comunitária, também, identificar e transmitir os interesses da comunidade em que está inserida. Assim, dentro dessa produção de conteúdo, deve-se pensar sobre qual é o interesse daquele material e como devemos seguir como meta para aquela comunicação. Por exemplo, comunicar que há possibilidade das pessoas tomarem vacina ou que determinadas inscrições para uma atividade comunitária serão abertas, entre outros assuntos. **A característica principal da comunicação comunitária é identificar os interesses e tratar da forma comunicacional mais próxima da realidade daquelas pessoas.**

Raquel Paiva e Marcelo Gabbay[3], especialistas nessa área, pontuam que a comunicação comunitária surge para democratizar a informação, porque até então nós tínhamos uma história de uma comunicação que era feita apenas pelas grandes corporações que tinham acesso aos meios de produção, ou seja, os donos dos jornais, TVs e rádios conduziam tudo que era produzido. Durante muito tempo, no Brasil, isso foi assim. E, durante meu período de jornalismo na universidade, nossa bandeira de luta na comunicação era pela democratização, porque não tínhamos acesso, e também não tínhamos uma câmera profissional, como temos hoje, disponível no telefone.

Entrei em 1985 na universidade e nenhum pai tinha uma câmera *Canon*. O que havia eram aquelas câmeras de filme de papel que a geração de hoje não chegou a conhecer, as câmeras da *Kodak*. Na época, não havia acesso a materiais de qualidade para que pudéssemos fazer um jornalismo que se igualasse ao das grandes empresas. O que a gente fazia era um fanzine[4], mas não chegava aos pés de um jornal. A bandeira da democratização da comunicação é uma bandeira que vai ser inserida no contexto da comunicação comunitária, do jornalismo comunitário, porque a nossa luta foi avançando também com a ajuda da tecnologia. Por isso, hoje, há a possibilidade de tratar de igual para igual com esses grandes conglomerados de mídia que eu chamo de "mídia hegemônica".

Esses dois pesquisadores dizem também que a comunicação comunitária amplia o debate da comunicação, da educação e da comunidade.

[3] Raquel Paiva e Marcello Gabay são mestres e doutores em comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

[4] Um fanzine é uma publicação não profissional e não oficial, produzida por entusiastas de uma cultura particular para o prazer de outros que compartilham o mesmo interesse. **Fonte:** https://pt.wikipedia.org/wiki/Fanzine.

Em seguida, há uma terceira característica que esse tipo de comunicação promove: ampliar vozes. Sobretudo aquelas vozes que são apagadas e que, por conta da "manipulação" da grande mídia, não conseguem se expressar e expor seus problemas. Muniz Sodré[5] é um autor muito importante para nós da comunicação. Ele é um professor negro da UFRJ que aborda as questões da manipulação e, também, sobre a forma como devemos expor os problemas dentro dessa mídia comunitária.

Um outro objetivo da comunicação comunitária é promover uma "prestação de serviços à comunidade por meio das ferramentas de comunicação". **Para isso, quais são os objetivos e quais são as ferramentas? Quais são os caminhos? Por onde conseguimos desenvolver a educação comunitária?** É possível construí-la por meio de avisos, informes, campanhas sempre voltadas diretamente às comunidades.

As três palavras que definem, primeiramente, a comunicação comunitária se fazem sempre presentes nas produções. Por isso, sempre é importante olhar para o morador pensando nessa aproximação e potencializando os objetivos da nossa comunicação comunitária, bem como buscar autonomia e protagonismo por meio de incentivo à participação dos moradores na solução de seus problemas, uma vez que, no momento em que todos se sentem envolvidos, é mais fácil encontrar um caminho junto. E, caso tenha que mudar a roda, voltamos juntos e reconstruímos o caminho de novo.

Por fim, há um objetivo fundamental que é a **valorização da cultura local, resgatando memórias, histórias e tradições, além de informar sobre festas e eventos daquela determinada região.** Um exemplo desse trabalho de valorização de memórias e símbolos culturais é a Rádio Yandê[6], um espaço de comunicação construído para fortalecer a conexão entre as comunidades e povos, que promove o letramento sobre a cultura dos povos indígenas brasileiros. A Rádio Yandê atua, hoje em dia, como uma voz importante na difusão das culturas indígenas brasileiras e também dentro das próprias etnias.

[5] Muniz Sodré é sociólogo, jornalista, pesquisador e Livre-Docente em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É Professor Emérito da UFRJ, foi Presidente da Fundação Biblioteca Nacional e possui cerca de 40 livros publicados nas áreas de Comunicação e Cultura. Ocupa a cadeira 33 na Academia de Letras da Bahia. Fonte: http://www.iea.usp.br/pessoas/ pasta-pessoam/muniz-sodre-de-araujo-cabral.

[6] A Rádio Yandê é a primeira web rádio indígena do Brasil, com uma programação voltada para diferentes etnomídias, música, arte, entretenimento, notícias, cultura e línguas indígenas. Fonte: https://radioyande.com/.

Quem faz a educação comunitária? Ela é feita pela comunidade, através dos moradores, ou por meio de organizações sociais. Uma referência na zona Sul da cidade de São Paulo é o projeto "Nós, Mulheres da Periferia"[7], criado por mulheres - amigas que já possuem mais de 10 anos de atividades - que envolvem ação de educação, letramento sobre história das mulheres e muitas outras atividades.

Cicilia Peruzzo nos ajuda a entender o papel e a dinâmica da educação comunitária quando aponta que ela é uma produção pensada para pessoas comuns, produzida por pessoas com valores iguais e que pode ser destinada para uma perspectiva interna ou externa, de modo que seus produtores não precisam, necessariamente, serem profissionais de comunicação. Sobre ser "profissional" na área, é importante ressaltar que não é preciso ser jornalista, cineasta ou redator para fazer comunicação comunitária, porque é algo que todos nós sabemos. E, a partir do momento que decidimos fazer, iremos conseguir. Ademais, sempre vai ser possível trazer uma linguagem nova que vai potencializar a comunicação o tempo inteiro, porque cada participante traz sua verdade e sua forma de fazer. Claro que para cada tipo de produção existe uma técnica, mas ela pode ser aprendida e aperfeiçoada dentro de cada contexto.

Essa adaptação às linguagens, às tecnologias e a como produzir a comunicação é algo que sempre vai se atualizando dentro de cada época. Por exemplo, eu sou uma mulher de 60 anos e tive muito mais dificuldade em fazer uma selfie. Há quatro anos, antes da pandemia, demos um celular de presente para minhas tias, e todas elas foram ensinadas pelas minhas sobrinhas adolescentes a fazerem fotografias e a mexerem nos aparelhos. Foram elas que fizeram o letramento das minhas tias com a utilização de redes sociais e tudo mais. Por isso, a comunicação comunitária pode ser feita por qualquer um de nós. Tem dificuldade de fazer algo? Sentamos juntos e vamos produzindo e fazendo.

O professor Muniz Sodré tem um texto que fala de minorias e ele diz: "mas minoria por quê?". **Nesse mesmo texto, ele pontua que ninguém dá a voz para ninguém, a não ser que a pessoa não tenha o apare-**

[7] Fundado em 2014, o "Nós, mulheres da periferia" é um site jornalístico dedicado a repercutir a opinião e a história de mulheres negras e periféricas. Nosso compromisso é oferecer um outro jeito de ver os acontecimentos no Brasil e no mundo, e contribuir para a construção de uma sociedade plural, antirracista e não patricarcal. **Fonte:** https://nosmulheresdaperiferia.com.br/.

lho para falar, as pessoas têm voz e os meios de comunicação ampliam essa voz, o papel dos meios não é dar meios, é ampliar. Uma mulher, dona de casa, sabe se expressar, uma criança sabe se expressar, um homem sabe falar e sabe se expressar, não é necessário passar por uma formação acadêmica para saber se expressar. Está na nossa cultura, na nossa existência, se comunicar é algo comum a todos nós - a própria palavra "comunicação" quer dizer que é comum a todos nós.

Cicilia aponta também que os meios comunitários se voltam para a mobilização social, para a educação informal e trabalha com pautas de interesse específico de segmentos sociais (assuntos dos bairros, do trabalho, de movimentos sociais, questões de violência e outras problemáticas de segmentos sociais excluídos).

COMUNICAÇÃO COMUNITÁRIA NO BRASIL DE HOJE

A comunicação comunitária no Brasil surge, principalmente, com as rádios comunitárias que, depois, são substituídas pelas rádios-web, que ampliam esse alcance por meio da internet. Em seguida, com a chegada dos aplicativos, são trazidos o formato que antes chamávamos de programete, de programa de rádio, que hoje é chamado *podcast*. Por exemplo, o podcast "Mano a Mano", criado pelo Mano Brown, exerce um papel muito importante atualmente.

A TV comunitária se transformou na web TV e ainda há jornais de bairro, o jornal mural, que é muito utilizado dentro de instituições, porque fica mais fácil fazer a atualização. Há também aquilo que chamamos de rádio poste, o fanzine, os blogs e a geração atual que utiliza sites e aplicativos.

Ricardo Fabrino Mendonça[8], professor e pesquisador mineiro, traz o seguinte conceito de comunicação comunitária: "a mídia comunitária não pode ser entendida, simplesmente, como um veículo para a exposição de reivindicações. Ver esses bens simbólicos como meros meios para que os ativistas digam o que pensam e querem sobre o mundo seria inapropriado". Em outras palavras, segundo ele, essa

[8] Ricardo Fabrino Mendonça é Professor Associado do Departamento de Ciência Política da UFMG. É bolsista de produtividade do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro/Fapemig. Coordena o "Margem - Grupo de Pesquisa em Democracia e Justiça". **Fonte:** http://ppgcp.fafich.ufmg.br/corpodocdet.php?numaut=22&origem=linha.

comunicação não pode ser discutida a partir de uma ótica única e, sim, a partir de todas as pessoas que integram determinado grupo social, não pode se tornar apenas um ponto de reivindicação e, sim, trazer todos para perto, sempre ampliando a participação. Quanto mais pessoas naquele grupo, melhor, porque será possível reverberar diversos olhares sobre a vida, história e necessidades daquele lugar.

Os pesquisadores já citados no texto salientam que a comunicação comunitária tem o trabalho social como viés, tendo em vista que grande parte dos projetos que trabalham com isso se sustentam por meio de doações, campanhas, entre outras fontes de financiamentos.

Tudo que é feito na comunicação comunitária tem um custo, desde a manutenção de um blog, acesso à internet de qualidade, à fotografia, a um programa de rádio. Isso faz com que a gente entenda nosso papel, como cidadãos, de doar e contribuir para que tais projetos possam ser realizados. A profª Cicilia também afirma:

> *O conteúdo promovido por esse tipo de comunicação não só envia mensagens de um lado, como permite a troca de ideias por duas ou mais partes. A promoção dessa prática fortalece a criticidade dos atores sociais que se encontram em luta por reconhecimento. Além de dar visibilidade aos atores, a Comunicação Comunitária pode ajudar a reduzir a desigualdade deliberativa que eles enfrentam*[9].

Nas nossas ações de cidadania, em nosso cotidiano, quando temos uma comunicação comunitária potente que nos ajuda a entender o que está acontecendo, isso faz com que a gente saiba como se posicionar politicamente nas redes sociais, nas salas de aula e em todos os espaços. Para mim, a comunicação comunitária é meu primeiro refúgio para entender o que está acontecendo em termos de informação.

De acordo com os textos de Paiva e Gabay, a comunicação comunitária surge a partir dos anos 1970 e começa a se configurar como um dos principais paradigmas teóricos que fundamentam a área de comunicação. É nesse momento que há o movimento criado junto com

[9] PERUZZO, C. M. K. Comunicação Comunitária e Educação para a Cidadania. Comunicação & Informação, Goiânia, Goiás, v. 2, n. 2, p. 205–228, 2013. DOI: 10.5216/c&i.v2i2.22855. **Disponível em**: https://revistas.ufg.br/ci/article/view/22855.

organizações, como pastorais sindicais, movimentos sociais e os jornais comunitários sendo desenvolvidos por meio dessas pessoas.

Nos anos 80, a Profª Raquel Paiva fala sobre o conceito de comunicação através dos primeiros contornos teóricos da América Latina e Brasil. Mário Kapun, mexicano, é quem vai nos ajudar a entender o papel da rádio comunitária que, até aquele momento, achávamos ser uma rádio clandestina, sem saber que a gente poderia transitar com ela. Tínhamos o costume de chamar de "rádio pirata no Brasil". No nosso caso, a rádio funcionava dentro da biblioteca da universidade e tínhamos que desmontar todo o equipamento. Cada um levava um pedaço para casa e, no outro dia, funcionava dentro do estádio do curso de educação física.

Nos anos 90, tivemos outras marcas, sobretudo, a marca política. Naquele momento, já tínhamos caminhado em termos de tecnologia e havia algumas possibilidades, mas dentro de uma política do neoliberalismo e da globalização. Nós conseguimos caminhar e compreender essa natureza e, por isso, durante o final do meu curso, nos anos 90, vamos tratar dessa indústria do entretenimento e a possibilidade de esse modelo ser democratizado . Nesse sentido, há organismos e instituições que vão pleitear a democratização, como é o caso do Intervozes[10]. Eles desenvolveram todo um pensamento, um debate e foram se institucionalizando para sair com essa bandeira da compreensão do mecanismo estratégico, que era a comunicação, para também transformá-la em bandeira de luta.

Na virada do milênio, tivemos uma reestruturação na comunicação do ponto de vista teórico das práticas comunitárias. Passamos a ver novas tecnologias da comunicação, tivemos crescimento nas cidades e depois novas sociabilidades, que ampliaram o foco das práticas coletivas, como web rádios e as redes sociais. Quando o Orkut chegou ao Brasil, foi uma revolução. As máquinas de escrever também já tinham se transformado numa grande revolução, porque antes existia a copiadora, depois houve as copiadoras coloridas e conseguimos ter um jornal, um cartaz de qualidade, um gravador menor. Antigamente, íamos no ônibus fazer matéria com um gravador grande no punho. Já nos anos 90, tínhamos um gravador pequeno, que tinha pilha, era mais potente e permitia fazer edições para enviar para nossas rádios piratas.

[10] O Intervozes – Coletivo Brasil de Comunicação Social é uma organização que trabalha pela efetivação do direito humano à comunicação no Brasil. **Fonte:** https://intervozes.org.br/.

Nos anos 90, também havia máquinas fotográficas mais leves e com menor custo, os aparelhos que tocavam CD facilitavam na hora de colocar as músicas na rádio até que chegasse naquele momento do cruzamento de milênio e das redes sociais.

Os grandes veículos no Brasil demoraram muito para assumir as novas tecnologias, de forma que a comunicação comunitária com estudantes e novos profissionais conseguiu viabilizar vários caminhos que os profissionais engessados, dentro das organizações, não conseguiram viabilizar. Segundo a professora Raquel, "a nova organização social mundial forçou um novo entendimento da noção de comunidade, especialmente diante da eclosão dos movimentos populares e das novas tecnologias da comunicação nos anos 90" (p. 45).

Eu lembro disso no movimento de mulheres, em que conseguimos a ajuda de mulheres extremamente competentes, fotógrafas, redatoras que conseguiram trazer suas expertises para o movimento. Em São Paulo, uma das coisas que nos fortaleceram muito foram as exposições de fotografia, que contavam as histórias que estavam acontecendo. As fotógrafas vinham a São Paulo, expunham e denunciavam histórias que estavam acontecendo, por exemplo, com as mulheres indígenas brasileiras. Era fantástico e muito importante para todos nós. As novas tecnologias nos anos 90 modificam a face da comunicação comunitária.

No quadrinho ao lado, temos a grande mídia discutindo com a imprensa e os patrões querendo que a gente faça apenas o que eles determinam, de modo que essa é uma luta presente até os dias de hoje. Temos essa luta travada todos os dias com os meios de comunicação hegemônicos, principalmente na cidade de São Paulo, com os jornais O Estadão, Folha de São Paulo e Valor Econômico. Todos dias há uma guerra de informação, porque o caminho deles é o caminho contrário da nossa existência.

O trabalho realizado pela Coalizão Negra Por Direitos[11] é um exemplo de articulação que evidencia o trabalho em coletividade junto às novas tecnologias. As pessoas interessadas pela temática da luta contra o racismo estão espalhadas nos diversos territórios e a comunicação articula essa luta em comum. Eu posso estar em São Paulo, Espírito Santo, Sorocaba, no interior do Rio de Janeiro, no Nordeste, que nós, comunidade negra brasileira, temos a Coalizão Negra por Direitos,

[11] A Coalizão Negra por Direitos é uma organização do movimento negro no Brasil, formada por mais de 200 associações, ONGs, coletivos, grupos e instituições em diversos lugares do país. **Fonte:** https://coalizaonegrapordireitos.org.br/.

temos o Geledés como instituição comunitária que é nossa. Por isso, perdemos com as novas tecnologias o contorno de localização, porque ampliamos o papel desse jornalismo comunitário, mas o conceito da comunidade se amplia e por isso pertencemos e fazemos parte dessa comunidade.

Conceitos que hoje permeiam a prática da comunicação comunitária, segundo a Profª Raquel Paiva:

A professora Raquel cita Roberto Espósito, que nos diz o seguinte:

> *Comunidade está ligada à experiência em comum num sentido mais essencial, ou seja, aos limites entre as subjetividades, representações sociais e o mundo objetivo, a sociedade em si; Comunidade é, portanto, algo que não se poderia atrelar a novas ideologias fechadas, à linguagem ou à política.*

É dessa relação com o comum que eu venho falando desde então: quando a gente pensa em comunidade, ou em comunicação, vem desse sentido de ser comum a todos nós.

A professora Raquel pergunta ainda: "A principal crítica com a teoria é a relação a pertinência do termo comunidade, depois das novas tecnologias da comunicação e das redes sociais/internet. Seria o território ainda um determinante para ser considerado comunidade?".

O exemplo que temos hoje é do Geledés, que está presente no mundo todo e está contando a nossa história, falando para mulheres negras do mundo inteiro, representando mulheres negras do mundo inteiro, não somente no Brasil, como também na América Latina, na Europa, no continente africano. A história da violência contra mulheres negras e o genocídio da população negra são reivindicações que, junto com outros organismos, documentaram a necessidade de se movimentar politicamente contra isso. E eu questiono se ele ainda representa um território físico. Quando falo do Geledés, que é do território brasiliero, não precisamos estar na cidade de São Paulo para ser representadas por elas. Por isso esse contorno de território e de comunidade com as novas tecnologias se perde no sentido mais positivo, porque abre as arestas para comportar mais gente na luta.

Dentro dos movimentos sociais, temos as redes sociais desses portais, institutos, fundações, aglomerados, como é o caso do MNU, do Geledés e diversos movimentos sociais negros no Brasil. Estamos nas redes sociais nos comunicando para além dos territórios que tenhamos nascido, surgido e desenvolvido atividades.

Cada vez que nossa sociedade passa por uma transformação em

um campo tecnológico, temos que entender esses avanços e nos reestruturar a partir disso. Então, vamos utilizar essas tecnologias para tecer nossas histórias junto com as comunidades. Essa reestruturação conceitual da comunicação comunitária vem muito em função das questões tecnológicas, mas também das lutas dos movimentos sociais e, especialmente, das novas ferramentas que vão possibilitar que avancemos na nossa luta.

SUGESTÃO DE VÍDEO:
Boca de Rua - Vozes de uma gente invisível

https://www.youtube.com/watch?-v=5TtoMSiRn0w

DEMOCRACIA PARA POPULAÇÃO NEGRA EM TEMPOS DE CONSERVADORISMO

POR
TAINAH PEREIRA

Eu sou Tainah Pereira e integro o Mulheres Negras Decidem, um movimento político, nascido em 2018, com o objetivo de impulsionar mulheres negras na política institucional e em espaços de poder de decisão. Estou muito feliz de estar aqui com vocês. Agradeço demais o convite, a oportunidade, em meu nome e em nome do Mulheres Negras Decidem.

O *Mulheres Negras Decidem* (MND) nasceu, na verdade, como uma campanha promovida a partir de um edital da Transparência Brasil e do Olabe, para pensar uma proposta que envolvesse cidades, narrativas e um governo aberto. Cinco mulheres negras foram selecionadas por esse edital: Juliana Marques, Diana Mendes, Lorena Machado, Ana Carolina Lourenço e Gabriele Rosa. Cada uma com a sua especialidade: educadora, cientista de dados, socióloga. E, juntas, elas pensaram na campanha *Mulheres Negras Decidem,* que, em 2018, fez uma recuperação desse legado, a participação política de mulheres negras.

Nesse momento, havia o fato de que o interesse do público, em particular do eleitorado, crescia em relação ao tema da participação política de mulheres negras, e crescia também – por parte dos movimentos e organizações da sociedade civil – as iniciativas de impulsionamento, de formação, de candidaturas e mobilização do debate público em torno da diversidade de corpos na política.

A partir de 2020, o nosso grupo cresce e realizamos uma pesquisa sobre a situação das mulheres negras que tinham interesse em participar da política no contexto da crise sanitária. Essa política deu origem ao relatório que se chama: *Mulheres negras decidem para onde vamos*[1], organizada e publicada em parceria com o Instituto Marielle Franco.

O relatório da pesquisa traz algumas questões bem interessantes sobre como a crise aprofunda os desafios e as dificuldades para

[1] Acesse a pesquisa em: https://www.paraondevamos.org/.

mulheres negras participarem do processo político. Naquele ano de eleições locais, muitas delas tiveram de escolher entre estar na disputa eleitoral *versus* trabalhar para garantir recursos básicos para as suas famílias e para as suas comunidades. Isso fica bem evidente na pesquisa.

Outras questões interessantes aparecem nos resultados, como as relacionadas à agenda pública e ao que essas mulheres consideram ser prioridade para a superação das crises, não só da crise sanitária, mas da crise financeira, crise habitacional, crise da educação e tantas outras que decorrem desse caos gerado pela pandemia.

Duzentas mulheres, mais ou menos, foram entrevistadas para a realização da pesquisa, e, com esse movimento, a gente também teve um crescimento do nosso grupo, porque muitas dessas entrevistadas se tornaram articuladoras do MND. Nós chegamos até 19 estados no Brasil e, atualmente, somos em torno de 100 articuladoras ativas e mais de 200 mulheres integrando a rede.

Chegamos em 2022 mantendo o acordo dos dois últimos ciclos eleitorais e com várias parceiras, entre elas, o Instituto Marielle Franco (IMF), que é muito importante para nós e que tem trazido muitos ganhos coletivos, com todo o trabalho que o Instituto desenvolve por conta da agenda Marielle Franco. Considerando esse projeto como uma continuidade do que a vereadora Marielle Franco representava, nós decidimos lançar, naquele ano de 2022, uma iniciativa conjunta de impulsionamento de mulheres que estavam concorrendo às eleições, em específico, para o cargo de deputado estadual. Em cada um dos estados brasileiros, e no Distrito Federal, nós apoiamos a candidatura de uma mulher regra, e, em alguns estados, elas decidiram se unir a outras lideranças e criar candidaturas coletivas. Cerca de quarenta mulheres são apoiadas nessa plataforma "Estamos Prontas".

Tem sido uma experiência muito interessante para entender o impacto dessas novas regras eleitorais – a respeito da participação de pessoas negras e de mulheres – e como tem se dado a relação dos partidos com essas novas regulamentações, se elas estão sendo respeitadas ou não, e para a gente pensar no desenho dessas ferramentas, formas possíveis de sanção dos partidos que descumprem no aprimoramento em geral dessa política. O objetivo dessas medidas é garantir

maior equidade, maior participação da população negra. Se por alguma razão a medida em questão não alcança esse objetivo é fundamental que a gente aponte as falhas e onde estão as barreiras.

Eu vim aqui hoje conversar com vocês sobre democracia para a população negra em tempos de conservadorismo. Confesso que, de início, achei bem difícil dar conta desse tema, porque articular democracia e população negra, que são, em si, conceitos já bem complexos, bem disputados, não é fácil. Eu não vou fazer essas problematizações teóricas em uma noite, são questionamentos que vamos construir neste encontro e nos demais que vocês terão ao longo da vida.

O conservadorismo não é uma novidade. O que nos espanta é que nos últimos quatro anos houve retrocessos como nunca antes vistos nos últimos 40 anos, além do agravamento da violência política. Essa distinção é importante para termos uma leitura sobre quão problemáticos foram os quatro anos do governo Bolsonaro (2019-2022), no que se refere à participação política, especialmente da participação política de pessoas negras, de reconhecimento da cidadania e emancipação da população negra.

O Estado brasileiro sempre foi muito conservador. Isso é perceptível nos processos que, por exemplo, outorgaram direito ao voto das mulheres, os quais deixaram as mulheres negras de fora. Os primeiros movimentos para a popularização e ampliação de serviços básicos, como educação e saúde, também deixaram pessoas negras de fora, ou mesmo em relação à titulação de terras, habitação e tantos outros direitos fundamentais. Do ponto de vista da historiografia brasileira e da construção do Estado brasileiro, essa promessa de democracia, essa ideia de que somos todos iguais em direitos, deveres etc., é muito recente para a população negra e, claro, não é um projeto realizado, é um projeto em construção.

Esse projeto começa a ser construído, principalmente, no processo da constituinte, porque foi a partir da Constituição de 1988 que aconteceu uma reorganização dos movimentos de pessoas negras no Brasil para conseguir elencar uma agenda mínima comum, incidir na construção desse novo texto constitucional para garantir direitos fundamentais que até então a população negra não tinha. Todas as reuniões, encontros, con-

gressos de pessoas negras que aconteceram nesse período foram muito fundamentais para que o texto constitucional garantisse, por exemplo, saúde pública gratuita universal para todas as pessoas.

Havia muitas pessoas, muitos intelectuais, ativistas: Jurema Werneck, Lélia González, o Caó, Sueli Carneiro, Helena Theodoro, Benedita da Silva e tantos outros que contribuíram com insumos, com dados concretos da realidade das pessoas negras no Brasil e com formações teóricas, narrativas sofisticadas para desmistificar aquela ideia de democracia racial que tinha se instalado, principalmente, a partir da propaganda do governo militar, durante os anos de ditadura, e que era muito enraizada e introjetada nas pessoas, nos veículos de comunicação.

Naquele ano, em 1988, estávamos comemorando 100 anos da abolição da escravatura, e os textos da época nos jornais, por exemplo, eram sempre em tom de celebração. Deixavam de lado o fato de que o Brasil foi um dos últimos países a abolir a escravidão no mundo e que não houve nenhum tipo de política de reparação, de garantia de acesso a condições mínimas de dignidade e existência para a população negra, fazendo com que essa luta perdure até hoje. Muitos intelectuais negros no Brasil se referem à abolição como inconclusa, porque a cidadania das pessoas negras no Brasil não é plena de fato.

Naquele momento, havia muitas indicações do que poderia ser esse novo texto constitucional, para além de problematizar o que era essa liberdade, era necessário refletir quais eram os avanços nesse marco de 100 anos. Existiu uma visão de que era preciso construir uma narrativa e uma perspectiva sobre a população negra brasileira a partir de outros marcos. Como uma estratégia mesmo de sobrevivência e de garantia de participação política, começa-se a destacar os protagonismos de pessoas negras ao longo de processos históricos, inclusive no processo de abolição da escravidão, dando ênfase às várias lutas, várias revoltas que pessoas escravizadas travaram para alcançar o fim do regime escravocrata. E, portanto, tirar um pouco do imaginário popular essa ideia de que as pessoas foram libertas por uma princesa benevolente. Na verdade, houve muita resistência, muita luta.

A partir do momento em que as pessoas negras foram tornadas livres,

elas foram abandonadas para serem miseráveis, viverem à margem, para existirem em condições sub-humanas, porque não havia ali nenhum projeto que desse conta de verdadeiramente garantir que as pessoas teriam condições mínimas para se manter, não havia, por parte do Estado brasileiro, um projeto de nação que incluísse, de fato, as pessoas negras. Nesse momento, o conjunto de organizações, movimentos intelectuais e políticos negros, quiseram oferecer um projeto de nação, um projeto de país alternativo com direitos básicos garantidos, como saúde, segurança alimentar, educação, além de garantir que pessoas negras tivessem a sua cidadania plenamente reconhecida e conseguissem alcançar esses objetivos para que o racismo deixasse de ser uma barreira.

Logo, o racismo, naquele momento, passa a ser enquadrado como crime inafiançável, imprescritível. Esse é um processo muito importante. Boa parte da literatura que fala sobre a participação de pessoas negras na Constituinte destaca esse fato de o racismo ter se tornado crime, mas é muito importante que se atente que não foi apenas isso: vários ganhos considerados coletivos, marcos civilizatórios no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira, devem-se à atuação do Movimento Negro.

Quando intelectuais, como a Sueli Carneiro, traziam para o centro do debate os dados sobre desemprego, subemprego, sobre dificuldade de habitação, ela demarcava a condição das pessoas negras de forma bastante elaborada, porque, quando se falava sobre essa condição, o contra-argumento era que havia uma desigualdade de renda, de classe, que atingia não apenas a pessoas negras e Sueli faz esse enquadramento. Tem uma frase célebre atribuída a ela: "no Brasil, classe tem cor." E ela demonstra isso com dados, de forma bastante concreta. Quando faz essa argumentação, quando os deputados constituintes negros fazem essa argumentação em torno das condições de vida da população negra, eles tornam evidente que estavam falando, em primeiro lugar, de uma maioria do Brasil. Eles aproveitam esse espaço para demarcar que não se tratava de uma minoria, mas de uma maioria minorizada vivenciando condições de dificuldade. Com isso, o que eles alcançam não são políticas específicas de reparação de garantia de direitos para as pessoas negras, mas uma universalização das políticas básicas de atenção à vida.

Esse espaço de construção sobre as demandas das pessoas negras na constituinte foi bastante diverso e bastante plural. Claro que alguns movimentos e pessoas se destacaram, mas é sempre bom lembrar que em 1986, dois anos antes da promulgação da nova Constituição, foi realizada a Convenção Nacional do Negro pela Constituinte - 1986[2], que reuniu representantes de várias partes do Brasil, com diferentes demandas e que trouxeram para o espaço suas contribuições para criar essa agenda comum, um denominador comum.

A Maria Luiza Junior, que era do MNU, dizia o seguinte: "o processo de montar a convenção foi bastante complicado, a parte mais difícil de acontecer foi ouvir as vozes de todos que estavam ali representados". É muito interessante perceber que as lideranças negras participantes tinham uma preocupação ímpar: a **construção coletiva**. Essa é uma marca das nossas lideranças negras, sejam homens ou mulheres na política institucional.

As reivindicações desse processo da constituinte não incluíram necessariamente todas as demandas, como, por exemplo, de políticas de reparação específicas para a população negra, mas estabeleceram as bases para novas reivindicações no presente e no futuro. Houve outros ganhos importantes: a implementação dasa questão das cotas, o Estatuto da Igualdade Racial, a demarcação de terras quilombolas, tudo isso decorre desses processos iniciados na constituinte. Se naquele momento não alcançamos tudo o que desejávamos como população negra, o que fazer, quais objetivos perseguir?

O que a gente sabe é que ainda existe um longo caminho a ser percorrido e que são necessárias novas estratégias para alcançar esses objetivos. Os movimentos negros no Brasil têm refletido muito ao longo das últimas décadas sobre a participação política, à medida que cresce o reconhecimento de pessoas negras como pessoas negras. Vemos um aumento progressivo na participação de pessoas negras como candidatos e candidatas a cargos políticos, mas ainda existem muitas barreiras para que essas candidaturas se convertam, de fato, em cargos ocupados.

[2] Este vídeo é parte de exposições virtuais "Nossas Histórias: vidas. lutas e saberes do povo negro", em associação entre Rede de Historiadores Negras e Negros, Geledés - Instituto da Mulher Negra e Acervo Cultne. Crédito: Convenção Nacional do Negro pela Constituinte - 1986: Brasília, 26 e 27 de agosto de 1986. Acervo pessoal de Maria Luiza Júnior. Edição de imagens: Bruno Pinheiro - Rede de HistoriadorXs NegrXs. **Disponível em:** https://acervo.cultne.tv/movimentos-sociais/movimento-negro/104/movimento-negro-contemporaneo/video/2655/convencao-nacional-do-negro-1986.

O *Mulheres Negras Decidem* nasce com esse interesse, que a gente chama de **índice de elegibilidade**, que não cresce na mesma proporção das candidaturas. Nós vemos um movimento crescente de mais candidatos e candidatas negros e negras, mas a porcentagem de pessoas negras eleitas não cresce na mesma velocidade. Vamos tentar entender porque isso não acontece, esse é um dos objetivos centrais do *Mulheres Negras Decidem*. Nesse diagnóstico, chegamos a três fatores principais:

(I) ESCASSEZ DE RECURSOS. A partir da consulta da deputada Benedita da Silva ao Tribunal Superior Eleitoral[3], a distribuição de recursos de tempo de propaganda na televisão e no rádio proporcional às candidaturas de pessoas negras foi garantida, porque, até então, isso não existia. Dentro das cotas reservadas para mulheres, por exemplo, não existe uma repartição ou uma definição clara sobre quanto deve ser destinada às mulheres negras. São poucos os partidos que têm resoluções internas com critérios bem definidos para essa distribuição, e mesmo entre aqueles que já têm critérios determinados, o cumprimento ainda não acontece da maneira que deveria, isso a gente viu nas eleições de 2020 e 2022.

Como superar essa sub-representação? O *Mulheres Negras Decidem* aposta e investe na qualificação do debate público, no reforço, na recuperação desse histórico de atuação política de mulheres negras. Nós vamos lá atrás recuperar a história da advogada Almerinda Farias Gama (1899-1999), de Luiza Bartiner, da socióloga Lélia González (1935-1994) e tantas outras, para mostrar que somos parte desse processo muito mais longo e muito mais amplo; e que **nós, mulheres negras da nova geração, continuamos acreditando na promessa democrática, nesse caminho que foi aberto pelas nossas ancestrais, pelas nossas referências, nossas mais velhas, e que nós temos a missão histórica aí de dar continuidade.**

E fazemos isso, principalmente, a partir da mobilização de dados e narrativas. Um dado que sempre é citado por nós do movimento e que

[3] Para entender melhor a consulta realizada pela deputada, **acesse:** https://www.camara.leg.br/radio/programas/693724-dep-benedita-da-silva-distribuicao-proporcional-de- recursos-partidarios-vai-permitir-que-candidatos- negros--ampliem-alcance-de-suas-campanhas/; sobre as ações afirmativas: https://pp.nexojornal.com.br/linha-do-tempo/2024/04/26/acoes-afirmativas-raciais-na-politica-eleitoral-brasileira; https://consultaunificadapje.tse.jus.br/consulta-publica-unificada/documento? extensaoArquivo=text/html&path=tse/2020/10/1/16/43/6/52de58d73c9c77d3782f0c8c0d-7c68acc9d5d4e6968ea39d2e7cc9622213c19f.

acabou se tornando bastante popular sobre o tema mulheres negras e política é: o quanto nós representamos em termos de população no Brasil. **Mulheres negras são mais 28% da população e menos 2,3% no Congresso Nacional, pouco mais de 6% nas câmaras municipais. Isso revela um déficit democrático, um desequilíbrio muito grande entre o que nós representamos em termos de população e o que nós representamos em termos de participação política.**

Para fazer com que mais de nós estejamos nesse espaço, é preciso revolucionar o debate sobre participação política do Brasil, superar uma série de mitos que existem em torno dos interesses, das estratégias, dos objetivos das pessoas negras quando estão em cargos de poder e decisão.

(II) os **MITOS ELEITORAIS**, que dizem respeito justamente às frases que a gente ouve vez ou outra sobre participação de mulheres negras. Esses mitos estão lá na plataforma que trouxemos de novo nessas eleições de 2022. Alguns exemplos:

- "Ah, porque negro não sabe que é negro!";
- "Porque mulheres negras são eleitas com voto da elite branca!";
- "Mulheres negras não estão mais fortes na política, porque não têm interesse!";
- "Mulheres negras não são tão eleitas, porque não têm tanta qualificação!"

Enfim, no total, são oito mitos que procuramos responder, fazer o contraponto com dados e elementos robustos que atestam que essas declarações são falsas e servem apenas para manter o status quo e as estruturas de poder como sempre foram. Essas declarações mentirosas, esses mitos, surgem, porque, **a partir do momento em que nós, pessoas negras em toda a nossa diversidade, nos colocamos nesses espaços, a agenda muda, as pautas mudam.** A nossa presença nesses lugares é fundamental para que os problemas que nos afetam sejam, de fato, discutidos e considerados no dia a dia das casas legislativas, dos executivos e do governo federal.

E quais são as agendas que nós, pessoas negras, queremos? Somos

muitas e muitos, somos diversas e diversos, temos muitos interesses e objetivos, mas como aconteceu, por exemplo, no caso dos processos que levaram a abolição do regime escravocrata, que levaram a escrita da Constituição Cidadã, nós nos reunimos, de vez em quando – não por acaso nos momentos mais críticos – para tentar chegar aos denominadores comuns e estabelecer objetivos, prioridades comuns.

O ano de 2015 foi um desses momentos. Em 2015, foi realizada a Marcha das Mulheres Negras, a qual reuniu mais de 100 mil mulheres negras em Brasília e deu origem a um documento-manifesto[4], a Carta da Marcha, que é uma síntese desse projeto de país, desse projeto de nação que vem sendo construído ao longo da história do Brasil pelas pessoas negras.

> *Nós, mulheres negras brasileiras, descendentes das aguerridas quilombolas e que lutam pela vida, vimos neste 25 de Julho – Dia da Mulher Afrolatinoamericana e Afrocaribenha denunciar a ação sistemática do racismo e do sexismo com que somos atingidas diariamente mediante a conivência do poder público e da sociedade, com a manutenção de uma rede de privilégios e de vantagens que nos expropriam oportunidades de condição e plena participação da vida social.*
> *Nesta data vimos visibilizar a incidência do racismo e do sexismo em nossas vidas, assim como as nossas estratégias de sobrevivência, nosso legado ancestral e nossos projetos de futuro e afirmar que a continuidade de nossa comunidade, da nossa cultura e dos nossos saberes se deve única e exclusivamente, a nós, mulheres negras. Transcorrido esse marco histórico e a atualidade de nossas lutas, nos valemos do Dia da Mulher Afrolatinoamericana e Afrocaribenha para anunciar a realização da Marcha das Mulheres Negras 2015 Contra o Racismo e a Violência e pelo Bem Viver, que realizaremos em 13 de maio do próximo ano, em Brasília.*

[4] Manifesto da Marcha das Mulheres Negras 2015 - contra o racismo e a violência e pelo bem-viver. **Disponível em:** https://www.geledes.org.br/manifesto-da-marcha-das-mulheres-negras-2015-contra-o-racismo-e-violencia-e-pelo-bem-viver.

> *Somos 49 milhões de mulheres negras, isto é, 25% da população brasileira. Vivenciamos a face mais perversa do racismo e do sexismo por sermos negras e mulheres. No decurso diário de nossas vidas, a forjada superioridade do componente racial branco, do patriarcado e do sexismo, que fundamenta e dinamiza um sistema de opressões que impõe, a cada mulher negra, a luta pela própria sobrevivência e de sua comunidade. Enfrentamos todas as injustiças e negações de nossa existência, enquanto reivindicamos inclusão a cada momento em que a nossa exclusão ganha novas formas. Impõe-se na luta pela terra e pelos territórios quilombolas, de onde tiramos o nosso sustento e mantemo-nos ligadas à ancestralidade.*

Essa carta é muito bem escrita e traz muitos elementos de contranarrativa, de contextualização a partir de uma nova historiografia, que reconhece o protagonismo de pessoas negras nesses processos de desenvolvimento da sociedade brasileira. Mas, sobretudo, este manifesto indica caminhos estratégicos muito bem delineados para as novas gerações, para nós, que aqui estamos, para as gerações que virão, entendendo que esse é um processo contínuo, citando aqui a Angela Davis: "essa liberdade que a gente busca, é uma luta constante".

No entanto, muito do que está escrito nessa carta já vem sendo colocado em pauta por parlamentares negros e negras, por líderes de movimentos intelectuais, que são as estratégias que dizem respeito justamente ao aumento da participação política. Nós vamos percebendo que ao longo de cada ciclo eleitoral, o aumento dessa presença negra traz qualificação no debate. Porque à medida que a pressão popular cresce para que haja mais diversidade na política , partidos de todo o espectro ideológico saem correndo para alcançar mulheres e pessoas negras para compor seus quadros. Contudo, ser uma mulher, ser uma pessoa negra não significa, necessariamente, que você tenha compromisso com a agenda antirracista, compromisso com a agenda de direitos das mulheres e com a eliminação de todas as formas de discriminação.

Existe um movimento muito necessário, a partir de 2016 e fins de 2018, para qualificar esse debate sobre a presença negra, indicando que essa representatividade não pode ser estérea, não pode ser uma pessoa negra só porque ela é negra. Um movimento que eu considero o mais interessante, que vem dos coletivos e organizações de pessoas negras trans sobre a pedagogia da presença, é a alternância de poder, quem fala muito sobre que isso é a Erica Malunguinho.

Com a chegada de mulheres negras, trans, travestis nas casas legislativas, há um processo de aprendizado por parte dos demais parlamentares e de transformação das estruturas, inclusive estrutura física dessas casas legislativas, desses espaços de poder para dar conta dessas identidades, mulheres negras trans, travestis e de outros grupos, o que é, sem dúvida, muito enriquecedor para os processos, tendo em vista quais são as condições de vida dessas pessoas no Brasil atualmente.

O Manifesto da Marcha das Mulheres Negras fala sobre essa imaginação no que diz respeito ao que seria um mundo ideal. Essa política para o bem-viver[5] não é uma invenção das mulheres negras, mas uma tradução sobre como as mulheres negras percebem essa ideia, que se alimenta de outras fontes: mulheres indígenas, andinas, as quais têm contribuído muito para esse processo com mulheres negras de outras partes do continente latino-americano. Povos originários, de uma maneira geral, com seus conhecimentos ancestrais, com seus saberes tradicionais, trazem para nós essas novas maneiras de lidar com o mundo ao nosso redor, de nos percebermos e transformar o nosso agir no mundo. Colocam um novo rol de prioridade no debate sobre desenvolvimento, sobre bem-estar, sobre o que de fato é sucesso, progresso.

> *Conclamamos, a todas as mulheres negras, para que se juntem a esse processo organizativo, nos locais onde estiverem, e a se integrarem nessa Marcha pela nossa cidadania.*
> *Imbuídas da nossa força ancestral, da nossa liberdade de pensamento e ação política, levantamo-nos – nas cinco*

[5] Para ler mais sobre o bem-viver e mulheres negras, **acesse:** https://www.teses.uhp. Para ler a entrevista com Nilma Bentes (CEDENPA), **acesse:** https://www.geledes.org.br/ nilma-bentes-historia-mostra-que-mulheres-negras-sempre-estarao--dispostas-lutar/?gad_source=1&gclid=Cjw KCAjwgdayBhBQEiwAXhMxtuhRLrkPGPChPuwl 1XFje5OalUxLuKS_T6qQky1c-gIUEtVo1NEeN_BoC1CHQAvD_BwE.

> *regiões deste país – para construir a Marcha das Mulheres Negras contra o Racismo e a Violência e pelo Bem Viver, para que o direito de vivermos livres de discriminações seja assegurado em todas as etapas de nossas vidas.*

O Manifesto da Marcha das Mulheres Negras fala, em primeiro lugar, do direito à vida, direito à humanidade, direito a ter direitos, fala sobre a importância do reconhecimento das diferenças para que nós consigamos chegar a soluções mais eficientes, mais criativas. Traz, com muita ênfase, a ideia de que com maior diversidade nos espaços de poder e decisão outras vozes conseguem dar origem às soluções que nunca antes foram pensadas, justamente porque as lideranças que ali estavam, eram lideranças oriundas de um mesmo lugar que compartilhavam uma mesma visão de mundo. Ao chegar novas pessoas a esses espaços, é mais provável que soluções mais eficientes deem conta dos problemas que essas pessoas vivenciam e dos problemas coletivos também.

Quem fala sobre esse aspecto da mudança e alternância de poder é a vice-presidente da Colômbia, a Francia Marquéz. Ela é uma mulher ambientalista, tem uma série de prêmios nesse tema, uma mulher negra retinta, que foi empregada doméstica e formou-se em Direito, que tem um longo histórico de luta nos movimentos sociais e que consegue, de alguma maneira, agregar diversas vozes em torno de si e apresentar um projeto de país que ela resume em algumas frases da campanha, como "Vivir Sabroso" (bem viver), "até que a dignidade seja um hábito". São expressões que resumem, de forma muito potente, esse desejo pulsante de vida como um projeto político, uma agenda de prioridade política que diz respeito à garantia da vida em plenitude, acho muito bonito, muito forte.

Essa experiência da Colômbia - inclusive, nós do Mulheres de Negras Decidem, quando estivemos lá, em uma comitiva que reuniu vários militantes de várias organizações no Brasil, inclusive o Geledés e a Casa Sueli Carneiro - demonstra a nossa curiosidade para saber como é que eles chegaram a esse estágio de conseguir construir essa liderança feminina negra tão progressista e com tanta viabilidade eleitoral, que é algo que nós temos perseguido aqui há muitas déca-

das, ainda sem sucesso.

O que a gente ouviu parece meio óbvio. É tão óbvio e desafiador. Não existiam as melhores condições, não existia a candidatura ideal, fomos nós que tomamos a decisão de apoiar, construir e impulsionar, no caso, a Francia Márquez como essa liderança. Isso pra gente foi como um balde de água fria, aquele que não te desmobiliza, mas aquele que te acorda, porque a energia que a gente deposita pra construir, impulsionar qualquer liderança na política é a energia que a gente poderia usar para confiar e construir juntos projetos com mulheres e pessoas negras. Eu intuo que foi essa a dica e orientação que as nossas companheiras da Colômbia nos deram.

Em um outro trecho, a Carta da Marcha fala sobre esse projeto de estado alternativo ao estado oficial, que excluiu, que abandonou, no sentido amplo do termo, as pessoas negras, que deslegitimou a sua humanidade e impossibilitou-as de terem acesso à cidadania de forma plena, e é um chamado também, como convite às gerações atuais e futuras a perseguir esse objetivo de acessar a democracia que se pretende no Brasil.

Vou trazer algumas frases que eu considero bastante emblemáticas nesse processo e que usamos na campanha Estamos Prontas:

- "O Brasil que a gente precisa, é o Brasil que só a gente pode criar!"
- "Com o racismo, não há democracia!" (Coalizão Negra por Direitos)
- "Não há saída para democracia brasileira sem energia das mulheres negras!"
- "Alternar o poder é ter raça e gênero como fundamento!" (Erica Malunguinho)

Érica Malunguinho nos provoca dizendo que a verdadeira alternância de poder se dá quando pessoas negras de diferentes origens, de diferentes características, chegam a esses espaços de decisão. Sempre cito esse dito da Erica Malunguinho, porque, de fato, se a gente pensar, mesmo nos momentos mais progressistas da trajetória política do Brasil, a alternância de poder não leva em consideração essas questões de gênero e raça. Quando leva, ainda é dentro de um ecossistema, de um campo de possibilidade, bastante restrito para a participação de pessoas negras.

Isso é muito forte, muito poderoso e é um pouco do que a gente vê com as diferentes iniciativas que estão acontecendo para qualificar e impulsionar a candidatura de pessoas negras, como o Quilombo nos Parlamentos, organizada pela Coalizão, a plataforma Estamos Prontas, o curso de formação do Instituto Peregum, o Perifa Lab, enfim, várias iniciativas que tentam, justamente, construir poder junto com essas pessoas, homens, mulheres, com aqueles e aquelas com esse compromisso de levar para dentro dos espaços de poder formais esse conjunto de crenças, de estratégias, de agendas prioritárias que são feitas a muitas mãos e há muito tempo.

Uma questão em comum entre todas essas iniciativas é que elas dão conta, em alguma medida, de responder a esse anseio popular, de ter representantes, que, de fato, conhecem a realidade da maioria da população, conhecem os desafios vivenciados pelas pessoas, já pegaram o trem, já pegaram o ônibus lotado, e sabem como é o Brasil da vida real, o Brasil que não aparece na novela do Manoel Carlos.

Essa energia, esse movimento são muito importantes, muito poderosos, porque, como uma das principais crises que a gente enfrenta hoje, não só no Brasil, mas em várias partes, diz respeito a esse não reconhecimento das instituições como um espaço de garantia dos nossos interesses, da nossa segurança, do nosso bem-estar, o que leva a processos muito complexos e acaba facilitando a emergência de lideranças autoritárias, lideranças identificadas com extremismos.

O mero processo de disputa dessas pessoas negras, homens e mulheres, nesse ambiente da política em torno dessa ideia de democracia, já serve para a gente ter um contraponto a essa política que é calcada no ódio, no ressentimento. Porque nós trazemos a perspectiva de um futuro com dignidade, com esperança, com bem-estar.

A gente consegue recuperar quando olha com mais intenção para essas lideranças que estão emergindo e decide apostar naqueles que, de fato, têm esse compromisso coletivo. É claro que todos esses que aí estão não dão conta de resolver todos os problemas, todas as questões. É fundamental que cada um de nós, cada uma de nós, também se engaje nesse processo.

Eu penso que esse curso que vocês estão fazendo aqui com o Gele-

dés tenha a ver com isso: com trazer as suas demandas, trazer a sua realidade para os espaços de discussão. Fica o meu convite para cada um, cada uma, refletir sobre: qual é a sua realidade hoje? Quais são os seus objetivos? Quais são objetivos coletivos da sua comunidade, do grupo que você faz parte, para agora, para essas eleições, a longo prazo? Quais são seus aliados para alcançar essas metas? Como é que vocês percebem essa construção ampliada de poder para estar e para chegar nesses espaços de decisão com mais força para alcançar os seus objetivos? E quais seriam essas estratégias?

A gente sabe que a comunicação é fundamental e que bom ter vocês aqui nesse espaço, para se desenvolverem nesse sentido. Mas de quais outras estratégias precisamos? É fundamental lembrar que nós todos somos parte de um processo em andamento, parte de uma trajetória, de um caminho aberto pelos nossos mais velhos, nossas mais velhas, que nós temos sempre uns aos outros, como diz o Emicida: "tudo que nós tem é nós".

Não estamos sozinhos e sozinhas nessa, não existe um momento ideal, preciso e nem favorável. As condições somos nós que criamos.

COMUNICAÇÃO DE RUA E ATIVISTA

POR
THIAGO FERNANDES

Eu sou Thiago Fernandes, tenho 44 anos, moro no bairro do Guacuri, que fica em um dos extremos da zona sul de São Paulo/SP e faz divisa com Diadema. Vou fazer minha audiodescrição, porque sei que buscamos acessar diferentes públicos, incluindo pessoas com baixa visão ou que não tem visão. Eu sou uma pessoa com deficiência, sou um homem negro, uso barba, sou careca.

Quero ressaltar algo que considero fundamental e que, embora seja nítido, é importante ser dito: sou um homem negro de 41 anos, sou uma pessoa que o sistema não conseguiu matar mesmo morando na quebrada, na periferia e ter passado por diversos tipos de violência. Mesmo o sistema conspirando ao contrário do que é seguir vivo, hoje estou aqui contribuindo com o aprendizado de vários jovens em uma escola, em uma instituição, neste espaço que sempre fortaleceu e acolheu pessoas negras. Estar aqui hoje é uma das formas de retribuir com a luta coletiva. Eu estar vivo, estarmos vivos, é motivo para celebrarmos. É importante falar um pouco sobre isso, porque é natural a questão da violência e da morte sempre ao nosso lado, em nossa vida. Inicio minha fala deste ponto de vista, de uma pessoa que se considera sobrevivente deste sistema.

Atualmente, eu integro a União de Núcleos de Educação Popular para Negras/os e Classe Trabalhadora (Uneafro Brasil). Eu início minha caminhada do ponto de vista da sobrevivência, porém é aquela sobrevivência que deixa vestígio de violência e de sobrevivência. Aos 22 anos, me torno uma pessoa com deficiência. Na época, sem profissão e sem estudo, e assim somos obrigados a buscar outros métodos, outros caminhos de vivência e de aprendizados. Com 22 anos de idade, a gente quer dominar o planeta, né? Quer fazer várias coisas da vida, ainda sem muita experiência e cheio de quereres. Foi nesse momento que eu me vi querendo recomeçar a vida em um contexto que sempre foi opressor, sobretudo às pessoas de quebradas, de periferia.

Há 20 anos, eu fazia trabalho braçal e sempre acompanhei as movimentações culturais do hip-hop. Foi através deste movimento, desta cultura, que uma geração de jovens pretos se aliou para buscar estarem vivos, com saúde, família e tendo voz.

A partir do momento em que me torno uma pessoa com deficiência, sou obrigado a fazer um trabalho mais intelectual e articular o pensamento a partir da observação do território em que estava inserido. Comecei, em 2004, fazendo uma oficina de fotografia, fotografia analógica. Na época, não tínhamos acesso a câmeras digitais. Fui fazendo oficinas para entender como a fotografia é formada, como fazemos a "grafia através da luz".

Isso foi, durante muito tempo, meu objeto de pesquisa: a captação de imagens através da pesquisa analógica. Isso me deu teoria para, hoje, pegar uma câmera analógica e saber manusear uma câmera digital com uma certa facilidade, porque teve todo esse processo antes, de oficina, revelar fotografia, imprimir imagens, passar do negativo para o papel.

Foi um processo bastante rico. Neste mesmo ano, 2004, o Governo Federal lançou o Programa Cultura Viva[1], que culminou na criação dos Pontos de Cultura. Minha cidade, Diadema, foi uma das cidades-foco, onde este programa teve maior adesão. Tínhamos 32 pontos de cultura e mais dois "pontões". Sediamos encontros regionais em territórios da cidade.

A partir do Programa Cultura Viva e da criação do Ponto de Cultura, conseguimos agregar e chamar a produção local para esse lugar do pensamento do cinema. O programa Cultura Viva nasceu desta conexão de pessoas, de trocas de experiências de coletivos culturais que estavam atuando no município naquele momento. O Ponto de Cultura começou de forma regional e, aos poucos, fomos interagindo com os outros pontos de cultura em outras linguagens: teatro, dança, música, literatura. A partir disso, fomos criando uma rede de conhecimento.

Foi um método de aprendizado muito interessante, do qual pego técnicas e mecanismos de como se trabalhar em equipe e se aquilombar, verdadeiramente. Uma vez por mês a gente fazia uma reunião – como se fosse uma reunião de pauta das mídias tradicionais – para saber como é que estava e qual o projeto que mais se encaixava com aquele tempo que a gente tinha, com o recurso e equipamento que dispúnhamos. Este era o nosso método de apresentar os projetos e se fortalecer.

Ali mesmo, era feita uma votação para entender o que era possível produzir; em paralelo a isso, nós fazíamos as oficinas de produção fotográfica, produção audiovisual, edição e captação de recursos. A gente montava a equipe que desenvolveria o projeto e cada um contribuia com o que podia e conseguia.

Em 2008, fizemos o documentário "Navio Negreiro – Tragédia em São Paulo"[2]. Era o projeto de conclusão da minha graduação em jornalismo. A faculdade não me deu o mínimo de suporte técnico, quem me deu isso foi o Ponto de Cultura. Consegui desenvolver esse projeto através da ajuda do Ponto de Cultura. Eu pegava a câmera emprestada, montava a equipe para gravar e ir para o set de filmagem, ao mesmo tempo, a gente já ia aprendendo como fazer tudo. Também no Ponto de Cultura,

[1] O Programa Cultura Viva é uma política cultural voltada para o reconhecimento e apoio às atividades e processos culturais já desenvolvidos, que estimula a participação social, a colaboração e a gestão compartilhada de políticas públicas no campo da cultura. **Fonte:** https://www.gov.br/culturaviva/pt-br.

[2] Trecho do documentário disponível neste link: https://www.youtube.com/watch?v=HsV1cQbVB94&ab_channel=ThiagoFernandes.

editamos, finalizamos e fizemos todo o corre para lançar e divulgar o filme. O processo de realização deste filme possibilitou que cada pessoa que estava na equipe montasse seu repertório e portfólio profissional.

Quando o Ponto de Cultura acabou, cada um foi para um lado. Depois disso, eu abri a minha produtora, a Toco Filmes, junto com outro cineasta paraibano, na qual começamos a produzir, inicialmente, em São Paulo, hoje, a nível nacional. Temos filmes sendo rodados no Rio de Janeiro, Paraíba, Pernambuco, São Paulo e em outros estados também, trazendo a vivência de trabalho em equipe dos pontos de cultura.

Através desta experiência coletiva de produção, em que cada um vai aprender tudo dentro da produção audiovisual, a gente começou a produzir eventos. Com o golpe de 2016, fizemos um sarau dentro do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. O sindicato, até então, era um local que só a classe trabalhadora fazia eventos. O sarau se mostrou potente para a juventude adentrar o espaço da política e de articulação com os coletivos. Nos reunimos com o pessoal da Batalha da Matrix[3], que estava sofrendo repressão policial. Nós e outros coletivos fizemos um evento histórico no sindicato.

No sarau, houve o momento das apresentações artísticas e depois nos sentamos em roda para pensar estratégias políticas, analisar o panorama e pensar formas de sobreviver àquele período que, para nós, seria muito difícil, diante da iminência do impeachment da Dilma. Nós chamamos o Sérgio Vaz (Cooperifa), Douglas Belchior (Uneafro), Markinhus Souza (Projeto Meninas e Meninos de Rua), o roteirista Felipe Choco, o coletivo DiadeNega, um coletivo aqui da região que desenvolve poesia e literatura, e chamamos a grafiteira Nenê Surreal.

A partir daquele momento, dessa introdução política de sobrevivência, de como a gente ia se posicionar diante de tudo que estava acontecendo, foi onde eu conheci a Uneafro Brasil. O Douglas Belchior me convidou para conhecer algumas aulas inaugurais que estavam rolando há muito tempo e, ao chegar nos núcleos da Uneafro, eu me deparei, novamente, com algo parecido com o que estamos fazendo aqui hoje: pessoas pretas, juventude, pessoas de diversas vivências, coletividades, culturas, vivendo nessa dinâmica.

[3] Batalha da Matrix: 9 anos de resistência em São Bernardo do Campo. **Disponível em:** https://averdade.org.br/2022/06/batalha-da-matrix-9-anos-de-resistencia-em-sao-bernardo-do-campo/.

NÚCLEO TERESA DE BENGUELA

A organização coletiva, a vivência em grupo é um método, que possibilita a troca de informações, só muda de espaço para espaço. O aquilombamento é um método que funciona. A Uneafro é uma rede de cursinho comunitário que visa colocar o jovem negro periférico dentro das universidades, dos concursos públicos e também de sobrevivência, de enfrentamento ao racismo e contra todos os tipos de opressões que o nosso povo passa. E o núcleo Teresa de Benguela foi o primeiro Núcleo que conhecí.

Quando eu disse no começo da minha fala, aos 22 anos, eu não tinha estudo, eu não conhecia um projeto como a Uneafro Brasil para voltar a estudar. Aos 22 anos, eu não me conhecia, não tinha a perspectiva de saber onde me apoiar e me informar. Foi quando me encontrei nos projetos de audiovisual para começar a oxigenar novamente as minhas perspectivas de viver em coletivo. Através da Uneafro, eu pude perceber a forma que cada aluno se ajuda para desenvolver atividade, para desenvolver um exercício, para desenvolver uma experiência, isso dentro de uma sala de aula. A gente dava importância em ocupar os espaços próximos da gente. Muitos núcleos da Uneafro funcionam dentro de espaços que estão geralmente ociosos durante um final de semana ou ociosos de atividade educacional.

Temos núcleos que funcionam dentro de ocupação, de igreja, em garagem, do Centro de Educação Unificado (CEU), escolas, aldeias, no espaço que a gente tem. Se a gente tem um espaço na nossa região que enxergamos como um espaço no qual podemos tentar fazer incisões comunitárias, o "não" a gente já tem, então a gente busca o sim. É muito importante que a gente estabeleça um diálogo e uma ponte com os espaços que podem nos dar certa estrutura para desenvolver essas circularidades.

O núcleo Laura Vermont que funcionava dentro da igreja que o padre Júlio Lancellotti faz suas ações é um núcleo que tem ações de apoio às pessoas que estão em situação de rua e tem autorização para entrar em áreas como a cracolândia. A partir deste coletivo, a gente começou a entrar na Craco para fazer ações, levar arte, cinema. A gente

levou discussões para dentro desse contexto cheio de adversidades, e também convidamos pessoas para fazer essas incidências de formação; uma vez levamos a Suzane Jardim para falar sobre o encarceramento em massa da população negra. Outra vez, nós levamos a Frente Nacional de Combate ao Encarceramento, levamos ex-encarcerados. A gente acolhe pessoas que passaram pelo sistema carcerário, para fazer uma discussão e também para reintegrar a pessoa à sociedade.

Não é só um cursinho. Vamos aprender para passar no vestibular e ter uma boa colocação no ENEM? Vamos. Mas, também faremos um cursinho para incidir e formar politicamente a juventude. Uma das pautas que a gente tem como carro chefe é justamente o déficit educacional. Recebemos alunos que vêm de escolas públicas; sabemos que nesse projeto de país, as escolas públicas são sucateadas e o aluno vem com um déficit educacional muito elevado. A gente acolhe esse aluno e faz com que ele retome a autoestima de voltar a estudar, sair do subemprego e buscar uma formação, as formações também se dão em torno de pautas que vão nos atingir diretamente.

A gente, o pessoal da comunicação – eu faço parte desse time –, temos um desafio aqui sobre o modo como a gente vai contar essas histórias, publicizar e politizar isso, porque tudo que a gente faz é também uma forma de mitigar a ausência do Estado. Infelizmente, a gente está por nossa conta, porque se depender do ensino que a gente tem nas escolas públicas, a gente não tem conhecimento para passar no ENEM ou para passar em concurso público. Nós estamos por nossa conta.

Dentro das nossas aulas, vamos falar sobre a III Conferência Mundial em Durban (2001)[4], da marcha das mulheres negras e vamos ajudar a construir a Coalizão Negra por Direitos. É um espaço e uma prática pedagógica que se inspira nos movimentos populares organizados, nos movimentos sociais, como o Geledés, uma das matrizes do nosso movimento. A gente sempre se espelha em quem passou para tentar olhar para o futuro. É como aquele adinkra, o sankofa: olhar para trás, mirar lá na frente.

[4] Para saber mais sobre a III Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e Intolerâncias Correlatas, realizada em 2001, em Durban, na África do Sul, **acesse:** https://www.geledes.org.br/iniciativa-da-sociedade-civil-resgata-legado-da-conferencia-de-durban -contra-o-racismo/?gad_source=1&gclid=CjwKCAiAivGuBhBEEiwAWiFmYVOVIttg9P6Xcd_rpUFO7CjfUg2WiHlp3WiOp3roCkCQOZQCPAx-fRoC62wQAvD_BwE.

A TV UNEAFRO

Coloquei um desafio aqui: como é que a gente comunica? Como que damos potencialidade, chamamos mais pessoas e fortalecemos a nossa autoestima individual e coletivamente? Queremos mudar a história e contar a nossa história? Uma das coisas que a Coalizão Negra Por Direitos e outros grupos do movimento negro sempre defenderam é que a gente não quer mais ser representado por alguém branco para contar as nossas histórias. A gente quer contar nossas histórias e sermos protagonistas delas.

Eu entrei na Uneafro em 2016 e trabalhei nisso entendendo e buscando entender o movimento. Porque movimento, o nome já diz, você não entende de uma hora para outra, você passa um tempo entendendo as formas de atuação e se reinventa conforme o tempo. Em 2019, eu atuava junto da juventude. Estava sempre nos atos, nos espaços da Uneafro e passava aos outros o conhecimento que tinha sobre o manuseio da câmera. Começamos a gestar a TV Uneafro. Esta ação nasceu em um ato de protesto que fizemos contra os cortes na educação, durante o governo do Jair Bolsonaro; tínhamos uma participação muito significativa da juventude e ali a gente começa a TV Uneafro, na rua mesmo, nós criamos o slogan e fizemos a coisa acontecer.

Naquele ato, existia uma oportunidade de sermos protagonistas de uma pauta que já estava colocada para sociedade e a gente estava com o movimento na rua, se contrapondo à narrativa hegemônica da imprensa. Aproveitamos a incidência de coordenadores e alunos e formamos a TV naquele momento. Como dinâmica de produção, adotamos a rotatividade: se uma pessoa fazia a câmera, a outra fazia iluminação, a outra era repórter e a outra ia lá escrever a pauta, garantindo que todo mundo conhecesse, se integrasse e entendesse o processo de criação do conteúdo. Este método forma e introduz as profissões e a gente aprende sobre circularidade e descentralização.

Naquele momento, a gente tinha pouca representatividade nas esferas de comunicação, sobretudo nos espaços de poder e no tempo de tela, tempo de aparição mesmo. Nós colocamos pessoas brancas na nossa TV, porque entendemos que existem os nossos aliados, mas quem protagoniza são pessoas negras. Quem decide o que é e o que não é con-

teúdo, somos nós. A gente se retira deste lugar sub-representado que nos foi colocado, de sempre estarmos representados de forma negativa.

A branquitude nos coloca de forma a manter esses sistemas. Dentro dessa perspectiva de contar uma nova história, nós vamos contar a história sob o nosso ponto de vista, com o nosso protagonismo cultural, religioso, artístico, nas experiências educacionais, jurídicas, entre outras.

Um dos públicos-alvo do nosso projeto são os alunos da Uneafro, mas no fundo, não sabemos o tamanho do nosso alcance, a nossa intenção é que o nosso conteúdo chegue para todos os lugares que necessitam onde temos espaços negados. Colocamos como TV, mas é o canal do Youtube e Instagram que utilizamos como plataformas de discussão dessa nova história.

A gente tem uma missão muito importante de contar a história do nosso país sobre a nossa perspectiva, então, além da gente ter derrotado um facista nas eleições de 2022, a gente está com a possibilidade de contar a história como ela realmente é, sob o ponto de vista de experiências e circularidades como a nossa. Enxergamos a importância dessa nossa produção e precisamos olhar com muita atenção. O que estamos fazendo é produção da memória, da nossa liderança, das pessoas que fazem parte da nossa contemporaneidade. O registro da memória é de fundamental importância.

Vocês já viram o canal Cultne? É uma inspiração! Eles fazem isso: registram a nossa memória há 40 anos. É o maior acervo da cultura negra brasileira da América Latina, quiçá do mundo. Se não tivessem pessoas preocupadas em registrar os 100 anos da abolição da escravatura, as falas da Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, registro de eventos com a presença do nosso ativismo negro; se não fosse o trabalho dessas pessoas, só teríamos com muito custo as fotografias e textos.

É a partir da importância de registrar essa memória que a Cultne fez esse trabalho lá atrás e segue fazendo hoje: a gente pode olhar esse canal, mergulhar na plataforma e ver como aquelas pessoas fizeram parte da constituição de 1988 ou como o Carlos Alberto (Caó) ajudou a instituir o crime de racismo na câmara, sabe? São muitas as formas da nossa luta e a produção de conteúdo é uma delas.

A gente vê a importância do nosso trabalho quando ele ajuda a pressionar o Estado. Os nossos textos, as nossas fotografias, nossos vídeos, nossos saraus e nossas poesias, tudo isso são formas de pressionar o poder público, além de nos dar protagonismo e um sentido para a nossa vida. Muitas vezes a gente se reconhece dentro desses espaços, de saraus, slams, batalhas, samba, rap, hip-hop. São espaços que nos colocam numa perspectiva de fazer parte desse mundo, isso também é nosso. Tudo que tenho direito, eu quero ter e eu posso, isso também é nosso.

Em momentos críticos, ou quando queremos dar luz a alguma coisa, trabalhamos com algumas campanhas. Uma das campanhas que ajudamos a criar durante a pandemia foi: "Tem Gente com Fome", que ajudou a arrecadar mais de R$30 milhões e ajudou a matar a fome de mais de 130 mil famílias brasileiras. Através dessa campanha conseguimos chamar atenção da sociedade para dizer que estávamos com fome.

LANÇADOR DE SEMENTES

Eu estou aqui hoje para jogar umas sementes nas ideias de vocês que se interessam por comunicação. É importante buscar a profissionalização para quem quer viver disso, gerar renda com este trabalho, quem sabe deixar de fazer o que o mecanismo do racismo e capitalismo nos impõe. É preciso mudar essa lógica perversa de que saímos da escola com a obrigação de arrumar um trabalho e tentar ajudar em casa, muitas vezes a gente cai numa engrenagem que nos distancia do nosso sonho e do nosso propósito. Através destes movimentos, a gente coloca esses desvios de rota que fizeram com que eu me atraísse e fizesse parte do Ponto de Cultura - Comunidade Audiovisual.

Há também a autoestima. Muitas vezes estamos em um trabalho que não é o que a gente queria fazer ou naquela função que não queria estar, enquanto poderíamos estar fazendo outro tipo de coisa, e, pela falta de formação, acabamos estagnados. Podemos buscar os meios para uma vida melhor para nós. O nosso próprio bem-viver, que a Marcha das Mu-

lheres Negras nos lembra. É muito importante falar que nada do que estamos fazendo é novo. A elaboração do movimento negro vem de antes, a gente se inspira e busca conhecimento através da imprensa negra[5], ela contribuiu para que pessoas recém-libertas buscassem conhecimento e letramento para ter direito ao voto, por exemplo.

Durante a pandemia, nós tivemos que nos arriscar para produzir os vídeos[6]. Ainda não tínhamos vacina, as únicas proteções que dispunhamos eram a máscara e o álcool em gel. Éramos movidos pela urgência de denunciar, assim tivemos a coragem de sair nas ruas para captação das imagens. A gente sempre olha para a nossa história como comunidade e vê que já tivemos coragem de denunciar os maus-tratos dentro de uma ditadura militar.

Em 1978, o Movimento Negro Unificado (MNU) reuniu mais de mil pessoas para denunciar a ditadura e as condições sub-humanas nas quais estávamos vivendo: homens e mulheres negras. Quando a gente faz uma produção dessa durante uma pandemia, a gente para, olha e pensa: "mano, o pessoal lá atrás em 1978, enfrentou a ditadura militar e denunciou o sistema". **A gente precisa ter algum tipo de ousadia para contar nossas histórias.**

[5] Recomendação de leitura: *Imprensa negra: 190 anos de luta antirracista ligam passado e presente*. **Disponível em:** https://www.geledes.org.br/imprensa-negra-190-anos-de-luta-antirracista-ligam-passado-e-presente/.

[6] Vídeo disponível em: : https://youtu.be/cE1Y3eQFJvs?si=UFbZlqsrrCUgdJVm.

JUVENTUDE NEGRA VIVA, ATIVISMO DIGITAL E MOVIMENTO NEGRO

POR
JEFFERSON BARBOSA

Eu quero agradecer o convite. Fiquei surpreso e muito feliz de ser convidado para falar neste curso organizado pelo Geledés e contribuir de alguma forma. Embora estejamos no formato virtual, cada um na sua casa, na sua dinâmica de vida, com a câmera fechada, eu espero fazer desta aula um bom encontro. A ideia para hoje é trazer algumas referências, compartilhar a minha trajetória e contar a história da Perifa Connection[1] e outros movimentos que eu acompanho há uns dez anos. Meu nome é Jefferson, moro em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Não nasci no Rio, nasci na Paraíba. Aqui em Caxias, eu me envolvi em alguns movimentos sociais como o Voz da Baixada[2], que é um coletivo de mídia livre; atuei no Amanhecer, que é um movimento contra a redução da maioridade penal.

Nos últimos anos da faculdade, na PUC, fui bolsista. Formei em jornalismo, e tenho atuado como jornalista no Coletivo Nuvem Negra[3], da Coalizão Negra por Direitos. Tenho acompanhado algumas organizações próximas do movimento de periferia: movimento hip-hop, movimentos culturais, entre outros.

[1] Para conhecer o Perifa Connection, **acesse:** https://linktr.ee/perifa.

[2] Para conhecer o Voz da Baixada, **acesse:** https://linktr.ee/vozdabaixada.

[3] Para conhecer o Coletivo Nuvem Negra, **acesse:** https://www.geledes.org.br/coletivo-nuvem-negra-da-puc-rio--lanca-jornal-preto/.

Como que a gente se apropria do legado do movimento negro para construir os nossos passos? Entendo que ser ativista não necessariamente é ser filiado ao Movimento Negro Unificado (MNU) ou participar de todas as atividades e reuniões da Coalizão Negra, ou fazer parte do Geledés. A primeira coisa que eu queria trazer é a dimensão de que o movimento negro, para a nossa geração, no nosso tempo, ele é feito a partir do que a gente vivencia.

Eu considero que a criação, aprovação e implementação da lei 12.711/2012, que institui as cotas raciais[4] nas universidades, foi um grande marco para a nossa geração. A partir dela, temos uma grande virada de chave, quando a gente começa a ter uma entrada maior de jovens negros, moradores de periferia, nas universidades. Isso vai mudar o formato de organização do que se entende por movimento negro.

Uma roda de rima, uma batalha de poesia, os poetrys slams... tudo isso é movimento negro. Um coletivo de mulheres empreendedoras que estavam ali se fortalecendo antes e durante a pandemia, tudo isso é movimento negro. As pessoas que mobilizaram as cestas básicas para apoiar quem estava passando necessidade durante a pandemia, tudo isso é movimento negro e tudo isso é político. O que torna o Movimento Negro um movimento é para além da experiência da negritude, mas se fundamenta na experiência da coletividade.

Quem escutou o podcast do Mano Brown, ouviu o Filó falando, viu o Luizão da Chic Show, que também era desse movimento Black Music, acontecendo aí muito influenciado pela música norte americana aqui no Brasil, nos anos de 1970, 1977, 1978. O MNU surge como uma

[4] Para ler *A Lei de Cotas e seus avanços,* **acesse:** https://www.geledes.org.br/lei-de-cotas-e-seus-avancos/?gad_source=1&gclid=Cjw KCAjw26KxBhBDEiwAu6 KXtyveShd0Ao55pHKc9n2FCBpJkp7eSnuchUgwtame8S--31iZgPDZwBoCHAQQAvD_BwE.

reação a uma violência policial, a um assassinato, em 1978. Estamos falando de um movimento que tem mais de quarenta anos e se olharmos para o que mobilizou essa organização popular, vemos que pouca coisa mudou e a história segue se repetindo.

Nos anos de 1960/1970, tínhamos no nosso movimento negro brasileiro a Frente Negra Brasileira, o MNU, os movimentos culturais: bailes blacks, escolas de samba, movimento hip-hop. O que todos esses movimentos tinham em comum e segue sendo refletido nos movimentos negros atuais?

Esses movimentos buscam afirmar um lugar para a comunidade negra. Existe uma reivindicação comum: o direito à vida, a existir com dignidade e acesso aos direitos básicos previstos na Constituição. O combate à violência institucionalizada contra os corpos negros é algo que está na origem de nossas lutas, desde a escravização até os dias de hoje. A violência contra os nossos corpos sempre foi exacerbada e naturalizada na estrutura social.

A violência policial é muito acentuada e o combate a ela, é uma expressão da nossa cultura, da nossa identidade, isso é uma afronta à violência, uma afronta à uma narrativa que tenta se imperar sobre a negritude: uma narrativa de pobreza, de miséria e que não é de dignidade. Então, nos movimentos negros, a gente tem a dignidade, a propriedade dos nossos corpos, a gente se liberta.

Esses dias estava vendo um documentário, *Ôrí* (1989)[5], com a Beatriz Nascimento (1942-1995), e tem um momento em que ela fala:

> *Para o negro, a dança significa que ele está livre do seu algoritmo, que ele está livre de fazer esse movimento, ir para um lado e ir para o outro, de dançar, seja um samba, seja uma dança mais expansiva, qualquer movimento que você faz, quando aquilo sai do seu corpo, quando você exprime isso, de certa forma é você experimentar a liberdade.*

Para além da beleza dessa afirmação, para mim, faz todo sentido isso que a Beatriz Nascimento coloca, já que a branquitude, a coloni-

[5] O longa-metragem *Ôrí* registra os movimentos negros de 1977 a 1988, nos estados de Alagoas, Minas Gerais e São Paulo. Direção: Raquel Gerber, 1989.

zação, o racismo e a violência, que ainda nos acompanham até hoje em dia, estão o tempo todo tentando nos colocar numa caixinha de mão de obra, de pessoas limitadas, pessoas que não podem ser críticas, que não podem refletir, que não podem ocupar um lugar que não seja mecânico, objetificando os nossos corpos.

Quando não é no trabalho, é na hipersexualização da mulher negra, é colocando o homem negro como alguém forte. Isso vai violentando os nossos corpos, nossos sonhos, nossas subjetividades ao nos sujeitar ao medo o tempo todo.

Trago uma tentativa de compreender o que estou chamando aqui de movimento negro. De que maneira a gente se aproxima - a pergunta inicial que fiz lá atrás - do que o movimento negro construiu até aqui? Primeiro, é entender que o nosso lugar, o lugar de todo mundo que está aqui nesta aula, é um lugar de continuidade. Precisamos nos apropriar das ideias que defendemos, das ideias defendidas pelo movimento negro e que são pertinentes para nós. Na minha percepção, essa ideia é a vida, a sobrevivência e a existência, o poder de domínio sobre os nossos corpos. É garantir a nossa autonomia a partir dos nossos próprios meios, que é o que os nossos espaços e coletividades, seja por meio dos terreiros religiosos, das escolas de samba, das redes de mulheres negras, das tecnologias, da ciência, do conhecimento da oralidade ou a nossa presença na academia, são espaços de afirmação da nossa identidade e do nosso direito e luta pela existência e permanência.

E, aqui, de novo, trago dois movimentos. Um pouco depois, se eu não me engano, 1991,1997, não tenho certeza, mas são duas imagens, essa aqui, eu acho que talvez vocês tenham visto mais do que essa. Essa com certeza, vocês vão ter mais curiosidade, e vão conhecer mais agora, estando no Geledés, e tendo aulas presenciais, vão conhecer o acervo e vão se deparar com essa revista lá, que é de 1993.

Trago duas imagens, duas construções de imagem da negritude para públicos diferentes. Na primeira, temos um jornal do MNU, que fala do reggae do Maranhão, tem uma entrevista da Lélia González, mas tem essa imagem aqui bem objetiva (ver nota de rodapé)[6]: "Rea-

[6] Imagem disponível em: https://portal-assets.icnet

ja à violência policial, beije sua preta em praça pública". Essa imagem já foi refeita várias vezes, já ganhou releituras recentes de casais homoafetivos, pessoas trans negras. "Beije seu preto em praça pública, beije sua preta em praça pública", nesse lugar de que a gente se ama, ainda que a violência policial não seja estancada. O Rico Dalasam lançou uma música que diz: quando a gente se ama, seja o amor próprio ou amor coletivo, está expondo e escancarando algo que, ainda que a violência exista, que o racismo no dia a dia tente violar isso, não pode ser totalmente controlado, é algo que parte de nós.

O jornal do MNU faz isso, não escolhe um tema de vigilância ou de medo para você reagir à violência policial e, sim, um aspecto de humanidade, de direito de todas as pessoas, que é o direito ao amor, ao afeto.

Tem a Pode Crê!, a revista do Geledés, criada com os jovens do movimento Hip-Hop, nos anos de 1990, que teve várias edições. Naquela época, fazia muito sentido para jovens negros que estavam circulando pelo centro de São Paulo, pela São Bento, porque queriam se ver naquele meio de comunicação. Era uma revista impressa, não existia internet. Isso foi uma revolução! Imagina, uma publicação que trazia o Pedro Paulo (Mano Brown), essa galera circulava no Geledés como vocês. Estavam ali se relacionando e aprendendo com essas mulheres negras que são referência da luta, tinham contato com uma geração de homens e mulheres negras que estavam organizando o pensamento crítico sobre a resistência política, sobre a negritude, sobre a conscientização da população.

Considero isso algo muito emblemático quando pensamos na nossa formação política e nas relações geracionais. Temos vários movimentos acontecendo ao mesmo tempo e que não estão desconectados, por mais que tenham públicos e formas de se comunicar diferentes. Quando criamos uma mensagem, vamos pensar um conteúdo, um reels, um áudio, um post, uma arte, uma live, a gente não está inventando a roda. A gente está partindo de uma bagagem, de uma referência que veio antes da gente. Então, quando o BK, o MC Marques, a MC Dricka, essa galera, vão fazer uma música, é porque eles beberam da água do MV Bill, da Dina Di, dos Racionais, do Sabotagem, do Emicida.

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais
Já sofreram violência policial
A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras
Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros
A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente
Racionais MC - Capítulo 4, versículo 3

Farei uma leitura objetiva da primeira estrofe dessa música emblemática dos Racionais, Capítulo 4, versículo 3, na qual eles apresentam os dados sobre a realidade do jovem negro em São Paulo, podendo ser compreendido e extendido para o Brasil. O Perifa Connection usou essa referência para a campanha sobre as cotas. O álbum Sobrevivendo no Inferno[7] é de 1997, mas os dados da violência policial no Brasil e em São Paulo pouco mudaram.

O dado que mudou significativamente foi nas universidades brasileiras, "apenas 2% dos alunos são negros". Esse é um dado que fazia muito sentido em 1997, porque estava muito ligado à realidade que a gente estava vivendo e à história do Brasil. Os Racionais falaram uma obviedade que para muitos talvez não tivesse se organizado dessa forma. Quem comunicou essa informação, quem trouxe essa reflexão, não foi a TV Globo, não foi a Folha de São Paulo, o Estadão. Foram os Racionais MC's, um grupo de rap de São Paulo, formado por homens negros. Isso é um contraponto.

Em 2019, o IBGE divulgou uma pesquisa que, pela primeira vez na história, negros são a maioria nas universidades públicas brasileiras. Nós ocupamos a maior parte das vagas nas universidades públicas graças à lei de cotas. Graças a uma disputa que o movimento negro fez. Graças a esta disputa e construção do imaginário que o movimento Black Rio, a revista 'Pode crê!' fizeram, por exemplo.

[7] Álbum completo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fVQ3YYnic2o&ab_channel=HipHopLibrary.

Em 2010, a Sueli Carneiro foi ao Supremo Tribunal Federal falar em defesa das cotas[8], afirmando que elas eram um direito constitucional. Segue um trecho do discurso:

> *Os que vislumbram o futuro acreditam, ainda, que se as condições históricas nos conduziram a um país em que a cor da pele ou a racialidade das pessoas tornou-se fator gerador de desigualdades essas condições não estão inscritas no DNA nacional, pois são produto da ação ou inação de seres humanos e por isso mesmo podem ser transformadas, intencionalmente, pela ação dos seres humanos de hoje.*
> *É o que esperamos dessa Suprema Corte, que ela seja parceira e protagonista de um processo de aprofundamento da democracia, da igualdade e da justiça social. E num esforço cívico de tamanha envergadura, as cotas para negros, mais do que uma conquista dos movimentos negros, são parte essencial da expressão da vontade política da sociedade brasileira para corrigir injustiças históricas e contemporâneas que permitem que talentos, capacidades, sonhos e aspirações sejam frustrados por processos de exclusões que comprometem o nosso processo civilizatório.*[9]

Temos uma tarefa nessa linha de continuidade, saber o que nós temos que fazer com o legado, além de honrar. Sabemos que é difícil quando ingressamos na universidade, se manter lá, mas é preciso entender que há uma continuidade para além disso:. o que nós fazemos com as nossas carreiras, como que a gente coloca isso à disposição de uma oportunidade que não nos foi dada de graça, e que foi a custo de muita luta, de muita disputa.

Trago um outro exemplo que eu gosto muito e é outra linguagem. O trabalho do Marcelo de Salete, um quadrinista que ganhou prêmios internacionais com sua obra em HQ. Em Angola Janga (2016), o Marce-

[8] Vídeo na íntegra: https://www.youtube.com/watch?v=BzB5bblgcbH&ab_channel=FundoBrasil. Para ler a matéria Doutora em filosofia pela USP defende cotas para negros e lembra julgamento que o STF discutiu o conceito de raça, 2010, acesse: https://www.jusbrasil.com.br/ noticias/doutora-em-filosofia-pela-usp- defende-cotas-para-negros-e-lembra-julgamento-em-que-stf-discutiu-conceito-de-raca/2106361.

[9] Pela permanência das cotas raciais nas universidades brasileiras, discurso proferido por Sueli Carneiro no Supremo Tribunal Federal. **Disponível em:** https://flacso.redelivre.org.br/files/2012/07/95.pdf.

lo reconta história do Quilombo dos Palmares. Para além de contar a história de um episódio importante para a nossa história na luta por liberdade, esta obra se atualiza quando pensamos na luta quilombola e na forma como os quilombos se organizam até hoje. Os quilombolas utilizavam da mesma expertise para servir os brancos, escravocratas, para carregar a cana, o café, para fazer a colheita que tinham que fazer, eles também trouxeram várias tecnologias de África: da forma de organização social aos instrumentos de trabalho.

O movimento negro que vemos hoje é continuidade disso também. Quando vemos aquelas propagandas que afirmam "o agro é pop", se observarmos bem, ela é destituída de humanidade. Vemos imagens das máquinas, das linhas de produção agrícola, mas não temos as pessoas que fazem o trabalho. E observar esse apagamento da figura humana que está ali conecta com um outro aspecto que tem a ver com imagens de vida, imagens positivas, imagens de perspectiva.

Pensando em nós e na nossa tarefa de comunicar, sendo esse aqui um curso de comunicação multimídia, a gente tem uma tarefa não somente com nós mesmos, como também com uma coletividade.Se há uma imagem de pessoas com fome, de pessoas mortas, de pessoas tristes, essa não é uma imagem irreal, não é algo que está alheio da nossa realidade. Todos os problemas são verdadeiros, eles estão ali presentes, mas essa não é a única imagem. Para a fome, a gente se organiza, vai atrás de cesta básica. Para a tristeza, a gente se organiza no samba, na igreja, no terreiro e sempre achamos uma forma de nos apoiarmos. Quando a gente pensa na imagem, a estética sempre foi muito importante para o nosso povo. Por isso, o movimento Black Rio ou Chic Show trazem a aparência, o cabelo, a roupa como elementos tão fortes: eles constroem uma autoestima coletiva, restitui a nossa humanidade, a nossa subjetividade. Quando você manifesta o seu amor, quando você tem essa autoestima, essa percepção da cabeça erguida, da apropriação da sua própria cultura, isso tudo é perceptível e nos torna mais vivos.

Portanto, quando colocam imagens do trabalhador brasileiro no carro, no trem lotado, no metrô, cansado, ainda que seja uma realidade, quando olhamos somente essa imagem de nossos corpos submetidos a esse achatamento, parece que o único momento de felicidade

que vamos ter é na igreja ou no carnaval. No entanto, tem as violências: terreiro sendo atacado, festas nas ruas sendo criminalizadas e interrompidas pela polícia. **É possível ter autoestima sem ter perspectiva de vida? É possível ter perspectiva de vida com tanta desgraça ao redor?**

É aquele texto da Maya Angelou "e ainda assim eu me levanto". A gente se levanta desde sempre. Porque o plano eugenista era que a gente tivesse acabado, que não tivesse mais preto, que não tivesse uma consciência de negritude, menos ainda que tivesse ocupando os espaços que a gente ocupa, se posicionando como a gente se posiciona, enfim, falando e sendo o que nós somos.

Tem algo aí que é sempre importante ter em mente, quando estivermos pensando no que a gente quer fazer, criar e comunicar, pensar como chegamos até aqui, e o como estamos fazendo, também contribui para que todo esse movimento não seja interrompido, para que essa coletividade não seja interrompida. Recordar sempre: você também é um ancestral, é um ancestral de quem vem depois, independente se você tiver filhos ou não, as suas atitudes, o que você está entregando para o mundo, vai influenciar as próximas gerações.

Quando a gente pensa no contexto da periferia, daqui a 10 anos, no Capão Redondo, em Heliópolis, na Rocinha, no Alemão, na Baixada Fluminense, não vai ser diferente geograficamente, não vai ter acabado o problema de enchente, mas a maneira de como lidar com todos os problemas ao redor, com todas as dinâmicas, se dá independentemente de você se manter nesse lugar ou não, pode ser muito influenciada pela atitude que temos, pela maneira de encarar o nosso lugar, seja ele qual for. Pode ser um lugar de morador, pode ser um lugar de liderança, pode ser um lugar de cientista da computação, ou um lugar de cozinheiro de escola. Todos esses lugares, por mais que sejam áreas completamente diferentes, atravessam você e o seu lugar.

Agora, eu quero compartilhar um vídeo em que a Leci Brandão explica a música Zé do Caroço. Transcrição do vídeo:

> *Eu escrevi essa música em 1978, depois que um amigo meu, o Cláudio, que era jornalista do O Dia me contou*

> *que ele estava muito preocupado, porque tinha um líder comunitário, chamado Zé Caroço, lá no Morro do Pau da Bandeira, que tinha um serviço de alto-falante, uma rádio comunitária. E nessa mesma tinha um prédio onde morava um militar e a esposa dele assistia a novela das oito no mesmo horário que o Zé do Caroço ligava o alto-falante. Ela começou a reclamar, porque o som do serviço do alto falante do morro atrapalhava a novela. . Em um belo dia,eu vindo da zona sul, a melodia e a letra da música vieram inteira na minha cabeça. Peguei o gravador e gravei para não perder a música* [10].

Vocês já devem ter escutado este samba. A Leci fala que tinha uma liderança e ela escreveu uma música para homenagear o cara que criou um alto-falante, que dava notícia de velório, do serviço social na comunidade do Morro do Pau da Bandeira, na zona norte do Rio. Esse serviço de alto-falante era um meio de comunicação comunitária que anunciava as demandas daquela comunidade ali.

O recurso do alto-falante no poste ou o carro de som que anda pelas ruas do bairro nós temos até hoje nas comunidades. A gente cria os nossos próprios caminhos. Precisamos criar e fazer atalhos: seja o alto-falante, seja arroba (@) para falar sobre o povo negro e de como nós somos diversos, complexos e com vidas que têm o direito de envelhecer (e não ser interrompida). Talvez, muitos de vocês não tenham seus avôs, suas avós, seus pais não sejam tão velhos assim, mas vocês têm algum vizinho, têm alguma referência de negritude que viveu bastante tempo ou que vive há bastante tempo, têm lá seus 60, 70 anos. É preciso subverter essa lógica instituida nos meios de comunicação de que os homens negros para estampar capa de jornal precisa estar morto ou preso. Nós podemos envelhecer, temos este direito.

PERIFA CONNECTION

No Perifa, a gente se auto intitula como uma plataforma de disputas de narrativas sobre as periferias. Começando no Rio de Janeiro, em

[10] Vídeo na íntegra disponível em: https://youtu.be/zmIoYzjMvVM?si=-P3_UqWbxtlCam46.

2013, eu fundei, junto com a galera, o Voz da Baixada, que é um coletivo de mídia livre, e isso me leva a encontrar um monte de gente, o Wesley, o Salvino, o Raul, a Tux. Junto a eles, em 2019, criamos o Perifa Connection. Primeiro, a gente fez um texto sobre o assassinato de Pedro Gonzaga, e publicamos no jornal Extra. Nós reagimos a essa violência, para além da internet, escrevendo e fazendo uma reflexão mais profunda sobre o que aquilo tudo significava, e isso virou uma coluna, foi virando um movimento, que era um pouco do que já fazíamos na prática, só que sem ter esse nome, esse ponto de encontro. Hoje em dia, nós somos uma rede nacional com mais de 100 pessoas, já fizemos encontros nacionais, fazemos labs de formação sobre o clima, sobre a questão racial, sobre questão de gênero, enfim, já fomos para a Conferência das Nações Unidas pela Mudança Climática (COP), em Madrid, fomos também para o Reino Unido ano passado, representados pela Thux e o Raul.

Esse é um exemplo de um espaço que fizemos, que é também educativo. Por isso, é importante pensar que, às vezes, o que é óbvio para nós não é necessariamente para a maioria das pessoas. Então, quando lançaram aquela Enciclopédia Negra, no ano passado, traz centenas de histórias de pessoas negras que nunca tiveram suas histórias contadas e reunidas em um livro.

No dia da Mulher Negra Latina e Caribenha, criamos uma maneira das pessoas interagirem com a história de mulheres que foram do Rio de Janeiro, uma brincadeira, uma maneira divertida de acesso à informação. A Antonica, a Marcelina e a Luísa foram as primeiras organizadoras de comunidades quilombolas. Na atividade que propomos, nós colocamos três opções de escolha. Por exemplo, uma das perguntas era: o que Sabina Cruz vendia? Ela vendia laranja, e o que isso que tem a ver com a história da Baixada? A pessoa lia essa brincadeira no jornal. Fizemos isso, porque sabemos que uma galera, quase todo mundo que está na nossa rede social, não necessariamente lê o jornal físico do Meia Hora, que é o jornal popular aqui do Rio, mas, quando a gente posta na página, as pessoas conseguem ler e interagir.

A gente acha que ninguém mais lê jornal, mas se você for no condomínio, na zona sul, e olhar na salinha do porteiro, vai ter um jornal lá, e

esse jornal vai ser o Meia Hora. E talvez na família desse porteiro - hoje em dia talvez isso já tenha mudado - ele ou a mulher dele, as pessoas que cuidam da casa,, talvez sejam as únicas que tenham alguma leitura, e o jornal que eles leem é o Meia Hora, que é um jornal popular, sendo o mais vendido e mais lido do Rio de Janeiro. Não é o Globo, não é o Dia. E nós temos uma coluna lá todo domingo, e quem escreve são jovens de periferias do Brasil.

O importante é a gente não abrir mão desse lugar. É importante a gente buscar essa brecha. Fez tão bem, pós pandemia, ver tanta gente junta, nos organizamos, apesar de todas as dificuldades daquele momento. Nessa segunda imagem, tem 10% de toda a turma que mobilizamos nesses dois dias de encontro do nacional do Perifa. E acabamos de ir para a Amazônia também. Depois vocês podem ir atrás, Perifa Conection no Instagram, lá tem tudo.

Em 2013, teve aquele movimento, os Rolezinhos, que mobilizava multidões para curtir o Shopping. Quando fomos realizar a campanha contra a maioridade penal, e conseguimos barrar o projeto, derrotando o Eduardo Cunha, fizemos um rolezinho para que a nossa galera pudesse se engajar. É diferente de fazer debate em universidade. Isso é uma coisa nossa! Então, naquele momento, compramos os ingressos para um filme, que era muito ruim, nem lembro que filme era, só lembro de ser dublado, porque não tinha filme em português nesse shopping na hora em que a gente foi. Era dia de semana, todos os seguranças vieram atrás da gente, e o interessante é que tínhamos o ingresso para entrar, que era como se fosse o nosso alvará para estar naquele espaço. A galera assistiu o filme, passamos a mensagem, saímos, e os seguranças não puderam fazer nada, porque estávamos ali no nosso direito, e chamando à mídia, com toda uma mobilização para levar pessoas que nunca tinham ido no Leblon, talvez tivessem ido em Copacabana, na praia da Barra, mas no Leblon, no Shopping Leblon, que é esse espaço da elite, não. Nós afrontamos.

Nesse sistema, no qual o gás é caro, a comida é cara, alguns de nós, quando começamos a acessar um lugar social de ter um pouco mais, de não estar tão vulnerável financeiramente, já fazemos o corre de melhorar a vida da nossa família.

Eu acho que o funk, a música, assim como o rap, como o samba, tem outros elementos que possibilitam modificar o imaginário direcionado aos corpos negros, e é muito forte isso. Existem pessoas que não entram na universidade, é uma galera que não tem perspectiva, que trabalha com Ifood, a exemplo do meu irmão, ou com Uber, tendo uma situação no limite da sobrevivência e da precariedade, mas, através da arte, da construção da imagem acessa outras possibilidades e esperanças. Há um crescimento muito forte das igrejas evangélicas nas periferias. Eu, por exemplo, sou de terreiro, mas a minha irmã é evangélica, minha outra irmã também é, minha tia, pastora. Convivemos harmonicamente, isso não é uma questão, mas é um fato que as igrejas estão muito fortes. Isso tem muito a ver com o espaço, talvez o único espaço que a pessoa seja humanizada, em que o louvor humaniza ela, são lugares diferentes, públicos diferentes, mas acho que tudo isso se encontra em alguns cantos.

A gente fez a campanha "Tem Gente com Fome" e depois de ter feito a mobilização aqui em Caxias, o UNEAFRO fez em São Paulo, várias outras organizações fizeram também e conseguimos arrecadar comida para 200 mil famílias. Em 2022, a gente conseguiu colocar a propaganda, a divulgação da nossa campanha, na TV Globo, no intervalo da Globo aparecia lá: "Tem gente com fome", junto do poema do Solano Trindade. Era um movimento negro, e foi o Movimento Negro, que organizou isso, que me fez de 2020 até o começo de 2021, não parar nenhuma vez em casa, porque estava na rua entregando cesta básica, pensando na logística, dando suporte de sobrevivência. Essa é uma forma da gente disputar a nossa imagem enquanto coletividade. É uma forma da gente disputar nossa sobrevivência.

E a campanha das cotas que eu trouxe lá no começo, que mostra a mudança da música dos Racionais em 2019 e 2022. Passamos 6 meses construindo uma reportagem para o Fantástico, em um canal que fala para 40 milhões de pessoas, sobre os 10 anos das cotas raciais. E conseguimos convencer os Racionais a nos deixarem usar a música deles, porque seria didático para explicar o que se passava no Brasil em 1997 e o que foi modificado pelo movimento negro para que em 2022 a realidade já fosse diferente. Trouxemos uma médica negra lá do Complexo

do Lins, a colocamos como protagonista e fizemos o link com a música dos Racionais. Teve a participação da Zélia Amador, que é uma ativista do movimento negro lá do Pará, professora da UFPA, que também é da Coalizão Negra por Direitos.

Nós fizemos isso. E tudo isso, de várias formas, acabou virando conteúdo digital, mobilizando ativistas e influencers. Mas isso, basicamente, é a nossa vida. Isso não é uma coisa separada de tudo que você já faz. Isso vai atravessando os processos.

ASSESSORIA DE IMPRENSA PARA O MOVIMENTO NEGRO BRASILEIRO

POR
LUIZ SOARES

Meu nome é Luiz Soares e como jornalista atuo há quase 20 na área de comunicação para organizações da sociedade civil e movimentos sociais. Enquanto assessor de imprensa, sempre busco encontrar a conexão entre o interesse público e as causas socioambientais. No caso do movimento negro, o desafio é ainda maior: utilizar a comunicação estratégica para que a imprensa entenda a importância da escuta às organizações negras em todos os debates contemporâneos.

Enquanto comunicadores de causas e de organizações, precisamos tomar cuidado sobre aquilo que queremos comunicar, nos questionar se aquilo é realmente de "interesse público", expressão que costumamos usar. Isso porque existem algumas organizações que, infelizmente, às vezes, escorregam na ânsia de querer comunicar algo, sendo aquilo um tema de interesse da própria organização e não necessariamente de interesse do público. Então, **como a gente consegue alinhar essas duas coisas: o posicionamento da organização ao interesse do público?**

Na maior parte da minha trajetória, eu fui assessor de imprensa. Atuei na Fundação SOS Mata Atlântica, Gol de Letra, Plan International, Conservação Internacional, diversas organizações da área ambiental, educacional, esportiva, infantil e de gênero. Diversas causas dentro do terceiro setor. Atualmente, eu estou como assessor de imprensa do Instituto de Referência Negra Peregum, que é uma organização que vem de um histórico da luta de militantes do movimento negro pela educação, principalmente pelo acesso do jovem à universidade, através da Uneafro Brasil.

O Instituto de Referência Negra Peregun oferece apoio às diversas organizações, como a Uneafro Brasil, além de realizar projetos próprios, compomos também a Coalizão Negra Por Direitos, que hoje é uma grande articulação, com mais de 250 organizações do movimento negro e outros movimentos que têm uma potência muito boa de comunicação.

O trabalho de assessoria de imprensa se realiza em várias etapas, ele é orientado e fundamentado em zelar pela credibilidade da organização e/ou do seu cliente, zelar pela imagem que essa organização cria na sociedade, por sua reputação. Embora não pareça, a assessoria de imprensa articula alguns conceitos. Um deles é a identidade. A identidade da organização vai refletir o que ela quer, como pensa, quais são as suas atividades, entre outros elementos. A partir deles, se cria a logomarca, layouts e tudo mais. Tudo isso se articula e vai construindo a imagem dessa organização na sociedade. Um exemplo: quando eu vejo "Geledés - Instituto da Mulher Negra", naturalmente, eu crio uma imagem sobre a instituição que é condizente com a reputação e as ações realizadas pela organização.

COMO QUE A COMUNICAÇÃO *HOJE* É REALMENTE RELEVANTE PARA O MOVIMENTO NEGRO?

Quando falo do movimento negro, sempre faço questão de falar do passado, de quem veio antes, de quem começou. Eu vou falar um pouco sobre isso e tentar mostrar como o movimento hoje tem se organizado no âmbito da comunicação. Outra pergunta que vai basear este contexto: **como o movimento negro enxerga essa questão da comunicação?**

Vamos começar pensando no audiovisual e como ele é uma ferramenta importante para o nosso movimento. Quando vamos para televisão falar sobre alguma pauta relevante, lidamos com a estrutura racista da sociedade e com a divergência de opiniões. É importante pensar nisso. Estar na TV, em canais que são transmitidos para massa, implica em ter flexibilidade e lidar com a divergência. Não ficamos (e não podemos ficar) conversando apenas com quem pensa como a gente, entre os nossos pares, os nossos aliados.

Quando pensamos em terceiro setor, precisamos levar em consideração que, no Brasil, é um nicho de organizações não governamentais brancas. Isso é importante de demarcar, porque o espaço que essas organizações têm e alcançam, seja em termos de difusão do trabalho ou recursos financeiros, é muito maior do que as organizações do movimento negro.

Então, no dia a dia, constantemente, precisamos pensar: "como eu vou convencer um jornalista ou uma jornalista, não só mostrando que a minha pauta é interessante, mas tentando atravessar essa barreira do racismo?".

Para ilustrar: dia desses, a gente estava com uma pauta sobre um caso de racismo, aí o jornalista perguntou: "mas vocês têm o vídeo do acontecimento?" e respondemos: "Não temos o vídeo". "E como eu vou saber o que aconteceu?". Respondemos: "olha, a gente não tem o vídeo, mas a gente já te apresentou uma série de materiais que comprovam que isso aconteceu. Inclusive, a instituição confirmou que aconteceu".

É sempre essa história de ter provas e mais provas, mais informações, muito necessário, muitas vezes colocando as pessoas em novas situações de vulnerabilidade. Saber disso nos faz criar estratégias de como vamos comunicar uma atividade do movimento negro, ao mesmo tempo que atendemos os critérios e padrões jornalísticos, mas sem reforçar estereótipos, ou fazer as pessoas reviverem seus traumas.

Quando você vai criar um conteúdo desde um reels para o Instagram ou alguma coisa do TikTok, um filme, um documentário ou um vídeo para a internet, quais são as escolhas que precisamos fazer para que aquilo faça sentido para o público? E para qual público vamos endereçar aquela mensagem? Temos sempre que pensar muito mais do que organizações brancas. Não estou dizendo que tais organizações não pensem estrategicamente o que vão comunicar, claro que pensam. Mas, com certeza, há pormenores que nós pensamos que sequer passam por elas.

Costumamos dizer que a comunicação dos grupos minorizados é a mais política de todas. A política está a todo momento no nosso pensamento: para onde isso vai, o que pode acontecer, qual crítica pode gerar. Poucas organizações de outros setores, ao meu ver, têm uma pauta tão transversal quanto as organizações do movimento negro.

Um exemplo: a reportagem "Quilombo Saracura: A luta pela preservação das memórias encontradas nas obras do metrô em SP"[1], publicada na Carta Capital. O texto fala sobre a região do Bixiga, zona central

[1] Para ler a matéria na íntegra, **acesse:** https://www.cartacapital.com.br/sociedade/quilombo-saracura-a-busca-pela-preservacao-das-memorias-encontradas-nas-obras-do-metro-em-sao-paulo/.

de São Paulo, onde estão construindo uma linha do metrô; inclusive a quadra do Vai Vai saiu do Bixiga, após muitos anos de história. Isso já traz uma questão muito importante: será que se fosse outro tipo de manifestação cultural, o metrô passaria por cima, a comunidade seria retirada? Ou isso aconteceu por ser uma escola de samba preta, tradicional?

Quando eles foram escavar, fazer todo o trabalho para essa construção da estação de metrô, descobriram muitas coisas debaixo da terra: tanto assentamentos de religiões de matriz africana quanto materiais que comprovam a existência do Quilombo Saracura. Teve toda uma luta do movimento negro e das organizações do bairro para preservar tudo o que foi encontrado. Estamos falando de arqueologia, de planejamento urbano e o movimento negro estava lá atuando nisso.

Outra vitória nesse contexto foi: a aprovação do Plano Diretor[2] da cidade de São Paulo, que é uma pauta que tem tudo a ver com as questões de planejamento urbano, crescimento da cidade, zoneamento, lá estava o movimento negro acompanhando para inserir o contexto racial nessa história.

Sempre tivemos e, cada vez mais, vemos pessoas negras tecnicamente preparadas para fazer análises e comentar assuntos de diversos segmentos. Por exemplo, o tema ambiental, pauta historicamente ligada à organizações brancas e pouco conectada com questões raciais, algo que vem sendo modificado nos últimos anos. Isso também é um campo de disputa: ter especialistas negras/os/es falando sobre qualquer temática. Se não disputamos, as pautas que nos atravessam seguirão sendo debatidas por brancos.

ESTAR NA GRANDE MÍDIA, MAIS DO QUE LEGAL: IMPORTANTE

A gente articula, busca e batalha para pautar veículos da mídia comercial? Como eu disse, anteriormente, sim. Isso é importante. Mas igualmente importante é fortalecer as mídias pretas. Vejam a diferença de como a nossa agenda pauta:

[2] Reportagem *Revisão do plano diretor em São Paulo vai aumentar o racismo na cidade*. **Disponível em:** https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/opiniao/2023/05/31/revisao-do-plano-diretor-em-sao-paulo-vai-aumentar-o-racismo-na-cidade.html.

Na Folha de São Paulo (FSP), coluna Mônica Bergamo, 25/05/2023[3]

CARTA REÚNE ENTIDADES EM DEFESA DA POLÍTICA AMBIENTAL APÓS DERROTAS DE MARINA

A mobilização terá início na mesma semana em que a pasta chefiada por Marina Silva enfrenta uma série de derrotas impostas pelo Congresso Nacional

Vejam como o Alma Preta noticiou a mesma pauta[4]:

MOVIMENTOS NEGROS COBRAM POLÍTICAS DE REPARAÇÃO RACIAL EM FÓRUM DA ONU

Organizações brasileiras apresentaram seis áreas políticas de reparações; coordenadora do MNU relata pouco espaço do Brasil no evento mundial

Outro exemplo: uma vez, eu conversei com uma jornalista negra para oferecer uma pauta sobre racismo e ela me falou assim: "olha, Luiz, eu não vou fazer essa pauta, mas vou tentar passar para alguém, porque eu também tenho a minha disputa interna aqui na redação, e se eu ficar apresentando para os meus editores apenas esse tipo de pauta, eles só vão me dar pauta sobre racismo, sobre a luta racial, sobre o movimento negro. Eu sou uma jornalista de outras áreas também, eu quero falar sobre isso, mas é claro que eu vou racializar muito esse debate". É uma preocupação legítima da jornalista. Ela sabe que está dentro de uma estrutura de disputas raciais.

Quando apresentamos as fontes do movimento negro, elas não falam só sobre a questão do racismo. Não precisamos nos condicionar e nem deixar que nos condicionem a falar apenas sobre um único assunto. No dia-a-dia, queremos ser procurados e acionados para falar sobre qualquer outro assunto. Temos muitas fontes, para falar de todos os assuntos: desde esporte, passando por cultura, economia e política. Essa também é uma grande diferença do movimento negro.

[3] Para conferir a coluna e a matéria *Carta reúne mais de 140 entidades em defesa da política ambiental em meio a derrotas de Marina*, **acesse:** https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2023/05/carta-reune-mais-de-140-entidades-em-defesa-da-politica-ambiental-em-meio-a-derrotas-de-marina.shtml.

[4] Para conferir a matéria *Movimentos negros cobram políticas de reparação racial*, **acesse:** https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/movimentos-negros-cobram-politicas-reparacao-racial-forum-onu/.

MEMÓRIA E MOVIMENTO NEGRO

No passado, imaginem só a dificuldade para nossos e nossas mais velhas terem essa possibilidade de registro, essa possibilidade de memória. Eles não tinham recursos, editais, havia uma série de desafios, fosse a escassez ou técnico. Mas nem por isso deixaram de fazer e criar acervo, registrar. Esse curso que vocês estão fazendo tem tudo a ver com isso. São jovens que têm essa possibilidade e o interesse, principalmente, de dominar essas diversas plataformas que existem hoje, para construir a sua memória, o seu registro, seja da sua casa, da sua família ou da organização que você trabalhar.

Vou destacar alguns exemplos para gente se inspirar e usar como fonte para as nossas pautas e pesquisas.

CULTNE *é um acervo preto criado em 1980, pelo Don Filó, que tem uma série de materiais, registros antigos em memória de várias personalidades da cultura e do movimento negro*[5].
UNEAFRO: *existe a TV Uneafro que registra a mobilização do movimento, toda iniciativa grande, relevante.*
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA DO GELEDÉS: *um espaço que reúne um importante acervo do movimento das mulheres negras.*
CASA SUELI CARNEIRO *que organizou o acervo e tem realizado ações que dialogam com o legado e pensamento crítico da Sueli.*

COMO CONSEGUIMOS NOS PROTEGER, PROTEGER OS OUTROS/AS E CONSEGUIR FAZER COMUNICAÇÃO?

Há um aspecto importante nesta dinâmica das redes sociais que faz parecer que precisamos falar de tudo o tempo todo. Internamente, na organização, poderá ter aquela pessoa que gosta de se posicionar, de falar, de postar. O que precisamos sempre avaliar é o melhor mo-

[5] Para conhecer a Cultne, **acesse:** https://cultne.org.br/.

mento para postar determinado posicionamento. Organizar nosso anseio é estratégico para fazermos a mensagem chegar no público sem desgastar a imagem da organização.

Hoje, todo mundo é comunicador, comunicadora, mas, na prática, a gente sabe que não é assim. Há uma série de estratégias de comunicação que precisamos dominar e entender o tempo das coisas, nem tudo é urgente.

A nossa pauta é importante: falamos o tempo todo de vida, de sobrevivência, vivenciamos e elaboramos muito o que vamos falar e publicizar da nossa luta e debate, mas precisamos ter em mente que a linguagem precisa ser acessível, precisa chegar em todos os públicos independente da escolaridade. A branquitude já nos exclui pela linguagem, não precisamos reproduzir essa lógica.

Uma vez eu ouvi a Bianca Santana dizendo que "o óbvio, muitas vezes tem que ser dito, repetido e falado. Porque às vezes é óbvio parece simples, mas às vezes para o grande público não é". E é esse óbvio que muitas vezes é criticado. Por exemplo: "como assim vocês estão publicando uma coisa tão besta, tão óbvia como essa? Todo mundo já sabe disso". Não, as pessoas não sabem. O bê-a-bá muitas vezes faz sentido para a gente comunicar, porque as pessoas não sabem, principalmente, quem está mais distante destas temáticas.

Você pode, sim, começar um assunto pelo óbvio e depois passar por esse mesmo assunto de outras formas, mas sem esvaziar. Tem alguns temas que você consegue fazer uma série de conteúdos, mas trazendo abordagens diferentes ou visões e opiniões diferentes. Às vezes, eu percebo, nas redes sociais, que quando acontece alguma coisa, muitas páginas apenas pegam e replicam o que aconteceu nos mesmos termos, exatamente como aconteceu, algo explicativo. Poucas páginas conseguem complexificar e aprofundar o assunto. Esse aprofundamento, conecta outros assuntos, criando novas abordagens e formas de enxergar o mundo.

DESAFIOS DA COMUNICAÇÃO

No dia a dia, acontecem inúmeros imprevistos e desafios para quem está ali, na assessoria do movimento social. Vamos citar, por exemplo,

organizações de base, que atuam no território. Como fazemos para mobilizar? Conseguimos unificar a comunicação? Precisamos criar unidade na comunicação?

São perguntas importantes para se pensar. Existe uma lógica territorial na comunicação que precisamos entender o que reproduzimos ou não. Por exemplo: no sudeste, muitas vezes, se pensa comunicação sob a ótica do eixo Rio-SP, por exemplo, do ponto de vista de narrativa, linguagem, formatos, etc. Não pode ser assim. É preciso praticar uma comunicação que comunique com as outras regiões do Brasil.

Por exemplo, quando se constrói uma atividade para jovens pretos, pretas e periféricos de São Paulo, onde se tem uma estética, estilo muito marcante regionalmente, a mesma comunicação servirá para o Rio de Janeiro? Estamos falando de outra linguagem, realidade. É importante tomar cuidado com isso.

A COMUNICAÇÃO ESTRATÉGICA É UM GRANDE DESAFIO

Muitas vezes, eu quero usar uma estratégia de comunicação e eu vou espalhar lambes pela cidade. Será que lambes funcionam em qualquer lugar do Brasil? **É um desafio diário de como mobilizar os territórios.** Mais do que unificar a comunicação, você precisa conseguir, dentro das diferentes linguagens e contextos, transmitir a mensagem.

A mensagem que eu quero passar funciona para todos os canais? Ou não, essa mensagem é mais para o canal específico? Muitas vezes, por conta da correria, você vê muitas organizações replicando o mesmo conteúdo em todas as plataformas por conta da urgência e da emergência, da correria e da falta de gente. Mas será que a gente consegue melhorar isso e para tentar pensar melhor nas nossas mensagens em nossos canais?

MENSAGEM E CANAL

É comum que se queira fazer um post para receber 100 mil curtidas. Isso é legítimo e reflete o tempo em que vivemos e as novas dinâmicas que as redes sociais introduziram na prática comunicativa. No entan-

to, muitas vezes chegar no lugar que está o seu público alvo, é melhor. Nem sempre a quantidade é o melhor resultado. É aquela equação difícil entre quantidade *versus* a qualidade.

Com quem você quer falar? No caso de assessoria de imprensa, eu preciso tentar a matéria do Jornal Nacional ou posso tentar uma matéria no jornal do bairro? Isso é um desafio também do dia a dia: sempre queremos coisas grandes, mas muitas vezes o que a gente precisa não é isso.

COMUNICAÇÃO OFFLINE

A comunicação offline é um exemplo. Embora se pense muito em comunicação digital e na comunicação nas redes, nosso movimento tem uma expertise que é usar e ousar em outras formas e meios de se comunicar: seja panfleto, cartaz, lambe, projeção, grafite, carro de som, roda de samba, sarau, poetry slam, entre outros. Tudo isso são meios de comunicação que mobilizam e fazem a informação chegar.

É nosso papel entender o contexto para quem e onde vamos comunicar. Em alguns lugares, a matéria ou anúncio no jornal pode funcionar, em outros lugares, panfletos ou *outdoors*. Quem está em São Paulo, no município, não imagina o *outdoor*, mas saímos da capital e vamos para o interior: *outdoor* ainda é um meio de comunicação para as massas.

Em 2021, o movimento #JustiçaporMiguel colocou um outdoor em frente ao prédio onde Mirtes de Souza, mãe do Miguel, trabalhava e encontrou o filho morto. Imagina ter um outdoor em frente ao prédio que a assassina mora e acordar todo dia com essa mensagem[6].

Tenho mais um exemplo que não é comunicação offline, importante e necessário de comunicação que chega nas quebradas: o Território da Notícia. Trata-se de um grupo de comunicadores do Periferia Movimento, do Desenrola Não Me Enrola. Vários comunicadores de diferentes empresas de comunicação, inclusive comunicação periférica, criaram essa iniciativa. Eles possuem diversos totens em comércios, em vários bairros de São Paulo. Vale açougue, mercadinho, padaria...

[6] Leia mais sobre o caso em: https://mundonegro.inf.br/estou-de-pe-e-vou-ate-o-fim-mirtes-souza-convoca-ato-em-memoria-de-miguel-durante-depoimento-de-sari-corte-real/.

esses totens ficam rodando conteúdos de comunicação preta, periférica e do movimento social, prestando um serviço de informar para a vida de quem mora nas quebradas, quem nem sempre chegam até essas pessoas.

Normalmente, o que a pessoa quer quando entra nesses comércios da periferia? Ou ela quer ver previsão do tempo ou quer ver alguma coisa de futebol, alguma coisa de entretenimento. Quando tem algum assunto muito sério ou muito grave, a galera não quer ver. Não se interessa tanto. Isso nos acende um alerta: como veicular nesse canal (ou outro) a comunicação de um assunto para chamar a atenção das pessoas?

Quem se lembra do carro de som? Tem o carro do ovo, da pamonha, do gás, não tem? Então, pode ter o carro do movimento social, por exemplo. Na eleição passada, fizemos um carro de som falando sobre o voto, incentivando que o jovem tirasse o título de eleitor. Na ocasião, ninguém estava falando com a juventude preta e periférica, nós precisávamos estar lá. Fizemos um jingle e rodamos alguns lugares com o carro, algumas bikes que temos são triciclos e possuem caixa de som. Colocamos um banner para a pessoa saber como tirar o título. Rodamos em várias quebradas de São Paulo, criamos mutirões para disponibilizar internet e computador para a galera tirar o título.

Deu trabalho? Claro que deu. Tivemos que criar uma estratégia e uma logística de produção que funcionasse para o que queríamos: garantir que jovens tirassem o título de eleitor e entendessem a importância disso. Criamos essas campanhas sempre conectadas às pessoas e os diferentes saberes.

Outra estratégia são os eventos, seminários. Embora os encontros remotos estejam na nossa forma de se organizar, possibilitar atividades presenciais. Em julho de 2022, a Coalizão Negra por Direitos fez um evento na Ocupação 9 de julho para lançar a campanha Quilombo nos Parlamentos[7], que reuniu mais de 100 candidaturas aos legislativos de forma suprapartidária em todo território nacional, não bastava ser uma pessoa preta, tinha que ser uma pessoa preta alinhada à agenda do movimento negro.

[7] Leia mais em: https://coalizaonegrapordireitos.org.br/2022/06/04/quilombo-nos-parlamentos/.

Para esta campanha, foi feito um site e várias peças de comunicação. Um trabalho gigante feito em pouco tempo, outro componente importante para a comunicação dos movimentos sociais: o tempo. É importante fazer as coisas com mais tempo, inclusive para a nossa saúde. No entanto, ainda somos movidos pela urgência.

Uma coisa que muitas organizações fazem em assessoria de imprensa, e pretendemos fazer cada vez mais com o nosso movimento, é ir pessoalmente nas redações, estabelecer uma relação olho no olho. Tomar um café, trocar uma ideia. Parece bobo, mas não é. É uma estratégia que nos ajuda e aproxima quem é nosso aliado. No final das contas, a gente acaba formando uma base aliada na imprensa para abordar as nossas pautas sem reforçar o racismo.

Por fim, acredite na teoria da tentativa e erro. Testem, vejam o que funciona mais para uma peça de comunicação hoje, e pode não funcionar no ano que vem. As coisas são mutáveis, seguem tendências, mas estamos falando de pautas e dinâmicas do cotidiano. Às vezes você pega o mesmo conteúdo e o divulga de formas diferentes. Busque a melhor forma de se comunicar, sem condicionar a sua criatividade e comunicação. Não consuma apenas um tipo de conteúdo. É sempre pensar e olhar como as várias plataformas estão divulgando o mesmo assunto e o perfil de cada uma.

Cada lugar tem sua forma de se comunicar, e aí esse é outro ponto: muitas vezes, a espontaneidade é importante, é legal. Tem o conteúdo formal, mas há muito espaço para a espontaneidade na comunicação. E é importante a gente usar isso, assim como ocupar os espaços também, estar nas redes, mas também estar nas ruas, se quisermos alcançar um público maior.

É isso, gente. Agradeço demais a atenção de todo mundo!

PARTE 2

COMUNICAÇÃO, RAÇA E GÊNERO

IMAGENS DE CONTROLE: COMUNICAÇÃO, RAÇA, GÊNERO E SEXUALIDADE

POR
WINNIE BUENO

As Iyalorixás e os Babalorixás são aqueles e aquelas que têm por responsabilidade o sacerdócio daquilo que a gente entende enquanto orixás. No contexto brasileiro, seria como uma mãe ou um pai de santo. Eu sou mãe de santo, mas a gente tem usado cada vez mais o termo Iyalorixá, que em iorubá significa a mãe do orixá. Esse é um cargo que eu desempenho no meu terreiro, Ilê Aiyê Orixá Yemanjá, que fica em Pelotas (RS), desde os meus 17 anos. Eu fui iniciada para o orixá Yemanjá aos 8 anos e com 16, eu passei a ser uma Iyalorixá, foi quando eu tive essa honra de exercer o sacerdócio de cuidar do orixá de alguém. Meu primeiro filho de santo tinha 16 anos. Quando a gente cuida da orixalidade de alguém, a gente é uma Iyalorixá.

Aos 16 anos, eu passei a desempenhar esse cargo no terreiro, faço isso e vou fazer isso pelo resto da minha vida. Não é exatamente um trabalho, é uma relação de cuidado, uma relação de cuidado com o Orí, com a cabeça das pessoas, é uma relação de cuidado com as pessoas, é uma relação de cuidado também com o espaço, com o território onde está o terreiro no qual eu sou Iyalorixá.

Eu divido essa tarefa com mais quatro Iyalorixás. O nosso terreiro é um terreiro que só tem Iyalorixás: a minha mãe Sandra Lí, minha avó Elí, minha irmã Aiana e a companheira da minha mãe, Eneida de Iemanjá. Somos mulheres exercendo esse sacerdócio, todas nós desempenhando essa função dentro do terreiro, cuidando dos filhos, cuidando do espaço, cuidando do sagrado de matriz africana.

Isso é o que eu faço de mais importante na minha vida. Isso organiza tudo o que eu faço, tudo o que eu sou é organizado a partir dos pressupostos civilizatórios de matriz africana, que aqui, no contexto brasileiro, se desdobram enquanto religiosidades; existem muitas religiosidades negras de origem africana no Brasil.

No Rio Grande do Sul, a gente tem uma tradição específica, o Batuque, que é parecido com o Candomblé, mas tem algumas coisas um pouco diferentes. Existem muitos Candomblés. Vocês vão perceber que parte importante da minha fala, da maneira com a qual me expresso, tem bastante relação com a orixalidade.

Para aqueles e para aquelas que também fazem parte das tradições de matriz africana, minha bênção, a bênção para aqueles que eventualmente possam ser mais velhos do que eu e a bênção também para aqueles que são mais novos.

Vou compartilhar com vocês um pouco das minhas pesquisas. Agora, eu estou em processo de finalização do doutorado. Sou doutoranda em Sociologia e estudo processos de formação de conhecimento de mulheres negras, especialmente a partir da trajetória de intelectuais que vocês conhecem. Eu investigo a forma com que Sueli Carneiro, Jurema Werneck, Cida Bento, Vilma Piedade e Conceição Evaristo organizaram conceitos que eu tenho chamado de *selos intelectuais*. Essa é a minha tese.

Vou dividir com vocês o tema do meu mestrado em Direito, onde estudei o conceito de **imagem de controle**, que tem tudo a ver com gênero, raça e sexualidade. Minha pesquisa foi voltada a esse conceito, articulando-o com o Direito. Vamos pensar esse conceito relacionando-o com a comunicação, especificamente, a produção de conteúdo, tentando entender sobre como as imagens de controle exercem um papel na manutenção do racismo enquanto ideologia. A primeira coisa que vamos entender é o que são imagens de controle, de onde esse conceito saiu e qual é a importância dele, sobretudo, para o pensamento feminista negro.

O conceito de **imagens de controle** faz parte do pensamento feminista negro, organizado a partir da produção intelectual da Patrícia Hill Collins. É uma crítica que tem relação com as dimensões das opressões, em particular, do racismo e do sexismo.

O que são **opressões**? São situações de injustiça que ocorrem sistematicamente por um longo período de tempo, ou seja, historicamente; situações nas quais um grupo destitui de outro grupo as possibilidades de acesso aos recursos sociais.

O que são **recursos sociais**? Educação, ferramentas de trabalho e saúde, quando pensamos nisso tudo, estamos pensando em recursos sociais. Portanto, quando temos uma situação, um panorama, no qual um grupo, durante um período sistemático e histórico, desprivilegia, retirando a possibilidade de outro grupo acessar recursos sociais, estamos diante de uma situação de opressão.

Quais são as formas de opressão que podemos visualizar? Essas opressões se organizam como o poder se dá na nossa sociedade. O racismo é uma forma de opressão? Sim, o racismo é uma forma de

opressão. As pessoas brancas, durante um longo período de tempo fizeram isso, e continuam fazendo até hoje: elas impossibilitam que pessoas negras acessem recursos sociais.

Isso acontece de muitas formas, uma delas é o **sexismo**. O sexismo é uma forma de opressão, em que as mulheres ficam, portanto, destituídas de acessar determinados recursos sociais, porque os homens as impedem de acessá-los. Quando eu falo em impedir o acesso, não estou falando, necessariamente, de um impedimento, um impedimento direto, como: "Fechei a porta e aqui você não vai entrar, você não vai entrar na escola!".

O que é uma **ideologia**? As ideologias nada mais são do que corpos de ideias, e de ideias que vão organizando o que a gente entende por **lógica de poder**. Isto posto, as **imagens de controle** são a dimensão ideológica, ou seja, elas correspondem a uma ideologia. Se organizam a partir de uma ideologia. E de qual ideologia nós estamos falando?

Estamos falando do **racismo e do sexismo. As imagens de controle são a face ideológica do racismo e do sexismo**. Elas, no geral, são organizadas a partir de discursos e de representações. Isso tem tudo a ver com **multimídia**, com produção de conteúdo e com comunicação. As imagens de controle têm uma dimensão dinâmica e se pensarmos em historicidade, têm determinadas imagens de controle que vão mudando no tempo.

Por que elas vão mudando com o tempo? Porque a nossa compreensão também vai mudando. A dinâmica do racismo também vai mudando. Como o racismo e o sexismo são formas de opressão que não são estáticas, elas vão mudando no tempo. As ideologias, as imagens de controle, também vão mudando junto com elas, para que isso faça sentido, é necessário que elas não sejam fixas. As imagens vão ser muito interessantes para nós, justamente porque a gente está tratando de multimídia, tratando de produção de conteúdo; as imagens nos interessam muito, mas o que nos interessa mais é entender o controle dos corpos, sobretudo, de mulheres negras. Entender como esse controle é operacionalizado a partir da repercussão e da reprodução dessas imagens.

O conceito de imagens de controle é organizado pela doutora Patrícia Hill Collins, uma socióloga negra estadunidense, que tem um

trabalho acadêmico de longo tempo, ela já está quase beirando os seus 80 anos e escreveu muitos livros, dos quais dois são muito importantes para o que a gente vai tratar aqui hoje.

Um se chama *Pensamento Feminista Negro*[1], que é um livro cuja primeira edição foi no final da década de 1980, nos EUA, e foi traduzido para português e publicado no Brasil, há pouco tempo, quase 30 anos depois da primeira edição. Um livro que levou três décadas para chegar em português no Brasil nos mostra e endossa os processos de apagamento da produção intelectual de mulheres negras. Embora Collins seja uma teórica crítica, inclusive da sociologia, que estuda relações de poder há muito tempo, diferente de outros teóricos, de outros intelectuais, inclusive de mulheres, o texto dela levou muitos anos para ser traduzido. Essa demora tem relação com o apagamento, com a supressão, com a ocultação da contribuição de pessoas negras, tanto para o campo sociológico quanto para outros campos do conhecimento também. Nós temos um nome para isso: epistemicídio.

Essa é uma dimensão do epistemicídio, quando você apaga, quando você oculta, quando você suprime os processos de produção de conhecimento de pessoas negras, de pessoas que não fazem parte deste grupo, que é considerado elite intelectual, mas que, na verdade, de elite não tem nada, você está tratando justamente da ocultação desse conhecimento, que a gente chama de **racismo epistêmico**.

Durante esse período em que o livro não tinha tradução, como é que a gente fazia? Muito do conhecimento, muito do pensamento de mulheres negras da diáspora, ou seja, de mulheres negras pelos lugares onde a população negra aportou após o período de escravização nas Américas, na própria Europa, como que elas trocavam ideias em África?

A partir de traduções "caseiras", já que o conhecimento e a produção intelectual da Collins chegou para a gente por traduções que nós, mulheres negras, fazíamos. Inclusive em espaços como os movimentos de mulheres negras. O Portal Geledés e o Blogueiras Negras, por exemplo, foram de extrema importância para nós nesse sentido. Nós fazíamos a tradução desses textos e saia enviando tanto para um quanto para outro. Esse material circulava muito em grupos do Face-

[1] Publicado no Brasil em 2019 pela editora Boitempo.

book. Esses grupos e espaços para difusão desses textos eram uma maneira de resistência intelectual perante o racismo epistêmico.

Durante muito tempo, era dessa forma que a gente conseguia acessar esses conteúdos. Não só o pensamento da Collins, mas o próprio pensamento de Angela Davis, com o livro *Mulheres, Raça e Classe*[2], que foi traduzido e publicado no Brasil, em 2016, no entanto, a primeira edição dele foi publicada em 1981.

Mulheres, Raça e Classe circulou em várias traduções caseiras, que iam passando de mão em mão por dentro do movimento de mulheres negras. Além desse livro, que é muito importante para entender as imagens de controle, tivemos um outro traduzido mais recentemente, o Política Sexual Negra[3] (2022), que é um livro de 2007, no qual a Collins vai ampliar a construção do conceito de **imagens de controle**.

No primeiro momento, **imagens de controle** nasce como conceito pensando a vivência e as experiências de mulheres negras, sobretudo de mulheres negras estadunidenses. Em um segundo momento, a Collins começou a pensar em outras experiências, aí, ela começou a trazer as experiências dos homens negros para o debate também. Ela começou a pensar sobre como as imagens de controle afetam as experiências de masculinidade, como elas afetam questões relacionadas a outras sexualidades, as lesbianidades, por exemplo; ela começa a destrinchar isso melhor, incluindo as dimensões de gênero, e vai se debruçando mais, determinadamente, também sobre classe, sobre como a classe vai informar as diferenças nas formas com que as imagens de controle são produzidas.

Epistemicídio é um termo que a gente conhece a partir dos escritos da filósofa e militante Sueli Carneiro, da forma com que ela vai mobilizar o conceito. Isso é, justamente, o que eu estou estudando agora: mobilizar o conceito de epistemicídio para entender como se dão as relações de poder, inclusive no contexto brasileiro, pensando não só a educação, mas pensando a permanência de determinados códigos no Brasil que mantém essa estrutura racista. No entanto, epistemicídio é, em origem, um conceito atribuído ao pesquisador

[2] Publicado no Brasil em 2016 pela editora Boitempo.

[3] Publicado no Brasil em 2022 pela editora Via Verita.

português chamado Boaventura de Souza Santos. Ele explica como se dão as lógicas daquilo que a gente considera conhecimento, como é que se chega em um determinado momento a colocar como conhecimento mais válido as proposições filosóficas de Sócrates, por exemplo, em detrimento de outras proposições filosóficas que, inclusive, existiam antes, organizadas pelos povos de origem africana. Isso tem a ver com o epistemicídio. É assim que o Boaventura vai organizar.

A Sueli vai refinar esse conceito para demonstrar como isso tem relação com a ideia de dispositivo, que, por sua vez, tem a ver com o poder, como se o **dispositivo de racialidade**, ou seja, a ideia, a construção de raça como um artifício de poder, estivesse relacionado também com as formas de desconstituição, de desconsideração do negro, enquanto intelectual, enquanto um sujeito que produz conhecimento. Isso em linhas muito gerais. Estou resumindo uma tese de uma filósofa com mais de 200 páginas, um trabalho de uma vida inteira, só para não ficarmos perdidos sobre o que isso significa, sobre o papel que o epistemicídio vai ter para que, por exemplo, o pensamento de intelectuais negras tenha, durante tanto tempo, circulado de forma tão precária.

Conceição Evaristo diz que o reconhecimento dela como a grande escritora, se deve ao movimento negro não permitir que os seus escritos caíssem no ostracismo. Esses escritos e as suas contribuições sempre circularam de maneira muito afetuosa, inclusive, entre as próprias mulheres negras, entre os próprios homens negros. Então, essas estratégias de resistência intelectual são fundamentais para que a gente possa existir enquanto aura.

A produção intelectual da comunidade negra, das pessoas negras, não está só resumida a quem escreve textos, a quem publica livros, a quem produz teses, quem produz dissertações. Ela se desdobra de muitas formas e é justamente por isso que ela é uma potência intelectiva tão forte, porque ela não necessita da validação acadêmica, ela se mantém, apesar das lógicas, inclusive, do próprio epistemicídio.

Tudo isso para apresentar a Collins, que cunhou o conceito de imagens de controle. As imagens de controle são mobilizadas a par-

tir de três coisas que são fundamentais para que isso tenha sentido no nosso cotidiano, tenha sentido na nossa vida, especialmente em sociedades que têm um histórico de colonização. Elas estão muito presentes em sociedades pós-colonizadas, porque são organizadas a partir de três aspectos: **a objetificação, a animalização e o pensamento binário**. Essas três palavras, esse jogo de palavras, será fundamental para entendermos como as imagens de controle atuam.

As imagens de controle são mobilizadas a partir da objetificação. O que significa isso? Nós somos pessoas, nós não somos objetos em uma paisagem. Mas quando pessoas negras estão diante uma estação de opressão, uma das primeiras estratégias do opressor é nos objetificar. Ou seja, deixamos de ser vistos enquanto um ser, um ser que pensa, um ser que tem uma humanidade, um ser que tem uma subjetividade. O que eu quero dizer com subjetividade? Subjetividade é a noção que a gente tem de si mesmo enquanto sujeito.

Quando você frustra a subjetividade de alguém, você está coisificando essa pessoa, você está impedindo essa pessoa de se entender enquanto sujeito. E quando essa pessoa não se entende enquanto sujeito, é muito difícil que ela consiga ser considerada cidadã e como consequência, essa pessoa não consegue exercer cidadania. Porque a ideia de cidadão está atrelada à ideia de sujeito. Para que essas pessoas não acessem direitos, não acessem cidadania, elas precisam ser objetificadas.

Como é que se dá esse processo de objetificação? Se dá a partir da normalização e naturalização, inclusive, de violências, não só de violências, mas, sobretudo, de violências que, rotineiramente, não são normalizadas para pessoas brancas. Vamos pensar o que ocorre, por exemplo, nas favelas e nas periferias do nosso país, o que é televisionado de forma costumeira e normalizada, essa é uma forma de objetificar. É uma forma de tratar essas pessoas como se elas fossem meramente objetos na paisagem.

Quando a gente vê operações, chacinas que são chamadas de operações policiais, nas favelas e periferias desse Brasil, a gente vê em que nível se dá a objetificação de pessoas negras: são baleadas, elas são abatidas de forma completamente normalizada e naturalizada,

como se elas estivessem ali paradas, compondo a paisagem. Como se elas não fossem sujeitos. É como se os direitos humanos existissem apenas por um determinado momento, em determinados territórios suprimidos, porque ali não se tratam de pessoas, se tratam de objetos. Essa é uma forma de objetificação.

Na nossa história, na história da humanidade, tivemos outras formas de objetificação. Formas de objetificação que vão nos remontar lá para o tempo da escravização. Ali é um processo de objetificação muito específico, no qual pessoas são capturadas e vendidas como objetos. E esse processo, a forma de objetificar, muda no pós-abolição, mas continua tendo este mesmo papel que é: fazer menos sujeito determinadas pessoas. As imagens de controle têm uma relação muito direta com a ideia de objetificação.

O segundo aspecto, que é a **animalização**, também tem relação com esse contexto em que você suprime a humanidade do sujeito. Como que a gente animaliza pessoas? Tratando elas como não humanas. No que diz respeito às mulheres negras, isso vai ter uma explicação que é muito interessante, que é a mulher negra como a mula da sociedade. Essa ideia da mulher negra, que a gente fica às vezes repetindo, inclusive, sem pensar, "a mulher negra é a base da pirâmide", é um fato, sabemos disso. Mas a forma com que isso é comunicado nos dá a impressão de que a mulher negra está carregando nas costas o peso social de uma sociedade, e quase que de forma animalesca, como se ela não tivesse essa coletividade, não tivesse desejos próprios, não tivesse possibilidades de agência, ou seja, possibilidades de dizer o próprio nome.

Se vocês forem pensar no que é uma mula: é um animal de carga, que só presta para o trabalho. Esse processo de animalização está relacionado também com o trabalho. O trabalho compulsório, a ideia de que o trabalho de pessoas negras vale menos é porque este é um trabalho que poderia - coloque muitas aspas aqui -"facilmente ser exercido por um animal". Esse processo de animalização também vai mudando conforme o tempo, vai tendo outros pressupostos, inclusive de hiperexualização. Portanto, caracterizar pessoas negras dentro de uma sexualidade animalesca tem relação com esse processo e também é uma forma de desumanização.

Por fim, o **pensamento binário**. Talvez seja a chave mais importante para se entender imagens de controle, porque **as imagens de controle são mobilizadas em oposição**. O pensamento binário é todo organizado dessa forma, em que você tem pares que são contrapartes, que não se comunicam ao mesmo tempo e que dão sentido uma para a outra. Quando a gente pensa os pares, branco, negro, masculino, feminino, é como se as coisas fossem *ou isso ou aquilo* e tudo o que está no meio, tudo o que está entre essas duas partes opostas, não existe, é como se isso fosse completamente desviante e essas relações se dão em oposição uma com a outra. O que é organizado enquanto ele não é organizado enquanto *ela*; o que é organizado como *feminino* não é organizado enquanto *masculino*; o que é organizado enquanto negro não é organizado enquanto branco. Ao mesmo tempo, você vai colocando, você vai associando qualidades e características dentro dessas contrapartes.

Quem organiza isso? Quem organiza isso é quem, historicamente, detém o poder de organizar o que é conhecimento. Aqui, mais uma vez, tem um exercício de poder e um exercício ideológico. Quando a gente olha o que é representado do negro e o que é representado do branco, o branco representa a si mesmo a partir de valores, morais, da razão. O branco seria associado à razão ao que é racional e o negro associado ao irracional, as emoções desenfreadas, porque isso facilita contar a história deste enquanto o selvagem. O que organizou a escravização em África que trouxe os negros e negras para as Américas?

A ideia é de selvageria. Porque as pessoas brancas pensavam nos brancos como os não selvagens. "Esse aqui é um lugar selvagem, ele precisa ser humanizado. Para ser humanizado, estes selvagens precisam ser capturados". Aqui, a Igreja atuou fortemente. "Eles precisam ser capturados e adestrados, porque são animais, são menos humanos". Portanto, o pensamento binário se organiza a partir de contrapartes, são sempre pares, e esses pares têm características que se opõem, certo?

Tudo que está no meio, tudo que pode existir ao meio, é como se não existisse, porque só existem esses pares. Se você organiza apenas dessa maneira, você tem só um feminino e um masculino. Não tem mais nada! Ou você se identifica com o que está colocado como

feminino ou você se identifica com o que está colocado como masculino. Só existe razão e emoção.

Estou dando exemplos do cotidiano para vocês entenderem. Você vai ter um trabalho acadêmico, que seja rigorosamente escrito e, portanto, passível de racionalidade, racional, ou você não é capaz de produzir conhecimento, porque você é muito sentimental, você escreve com o coração. Seu conhecimento é menos conhecimento, porque ele é menos racional.

Podemos pensar em outros aspectos que são muito organizados a partir da binariedade. Quando a gente pensa as noções biológicas, o discurso sobre o biológico é absolutamente calcado no pensamento binário, em filosofias que são mobilizadas a partir do pensamento binário, mas que nem biologicamente se sustentam. Não existe... Ou seja, não tem binário biológico, mas a gente mobiliza o macho e a fêmea, como se não existisse nada entre essas duas contrapartes.

A gente sabe que, biologicamente, existe. Não só pensando na experiência da humanidade, mas pensando em outros animais, pensando em quem nós somos. Diante disso, a gente sabe que nem biologicamente a binariedade se sustenta. Enquanto pensamento, a gente tem uma grande profusão do pensamento binário organizando a forma com que se dão não só as relações sociais, mas como se dá produção de discursos e como está a produção de conhecimento, sobretudo, do pensamento feminista negro.

Se a gente olhar as experiências postuladas, vai ver as teorias produzidas, por exemplo, pela teoria queer, que é uma teoria que nasce ali, mais ou menos no final da década de 1990, ela se presta justamente a questionar essa forma, esse pensamento binário. Então, as imagens de controle vão estar associadas a essas noções que eu trouxe aqui para vocês.

Historicamente, o pensamento feminista negro tenta fazer frente ao pensamento binário. O pensamento binário estrutura essas definições ocidentais. A gente mesmo, durante muito tempo, tende a categorizar pessoas, coisas e ideias, segundo essa lógica do pensamento binário, que é justamente categorizá-las mediante as diferenças que existem. Quando a gente olha essa coisa dos pares, branco, preto, masculino, feminino, razão, emoção, cultura, natureza, elas vão tendo significado em relação à sua contraparte.

A objetificação é fundamental para esse processo de diferenças formadas por oposição. Um elemento é objetificado como o outro, e é visto justamente como um objeto a ser manipulado e controlado. Quem é o outro da sociedade? Quem é o outro da sociedade brasileira? O outro é o negro. Essa objetificação é central para entender como as imagens de controle funcionam. **As imagens de controle, portanto, são a dimensão ideológica das opressões interseccionais**.

Quando a gente pensa em opressões interseccionais, o que eu quero dizer com isso? Eu quero dizer que o racismo, o sexismo, o classismo, o capacitismo, o etarismo, todas essas opressões se comunicam umas com as outras. Elas não existem em separado. Elas existem desta forma comunicada e articulada. **Elas têm uma relação porque dão forma ao poder**. São esses sistemas de opressão, eles dão forma a sistemas de poder.

O racismo, ele dá forma ao poder. O sexismo dá forma ao poder. Tem uma relação de dominação aqui também, que é muito importante e que sempre envolve tentativas de objetificação e de subordinação. Por isso que as imagens de controle são a dimensão ideológica. Porque o que acontece? Uma vez que o pensamento binário objetifica e animaliza, a realidade do outro não é definida por ele mesmo.

Quando a gente pensa nas experiências de mulheres negras, quando a gente pensa nas experiências de pessoas LGBT, sobretudo de mulheres transsexuais, a gente consegue entender bem como as imagens de controle funcionam. Porque essas mulheres não têm o direito de definir a sua própria realidade. Elas não têm direito de estabelecer a sua própria identidade. Elas, muitas vezes, não têm direito de dar nome à sua própria história, no que diz respeito, às mulheres e pessoas trans, sequer têm direito ao próprio nome.

Essa é uma forma de dominação, uma forma e tentativa de objetificação. É óbvio que essas tentativas de objetificação são respondidas, que tem um processo de resistência a isso. A realidade do sujeito é definida por outras pessoas, como que essa identidade é criada por outras pessoas? A história dessa pessoa é nomeada apenas de maneiras que definem a sua relação com pessoas consideradas sujeitos.

Durante muitos anos, a história do negro no Brasil foi definida nos

livros de história, nos livros didáticos, nas narrativas sociais, a partir de quem era considerado sujeito. Quem era considerado sujeito? As pessoas brancas. Quando a gente olha as experiências, por exemplo, da maneira com que as trabalhadoras domésticas são retratadas - e a gente vai falar sobre isso mais aprofundadamente adiante -, a maneira com que as mães negras são retratadas é uma forma de objetificação. Colocar as mulheres negras como trabalhadoras compulsórias, colocar essas mulheres como mulas é uma forma de objetificação.

A gente reproduzia todo o tempo "rituais de deferência", essa ideia de que o negro necessita de uma certa forma de colocar uma espécie de devoção ao branco que a gente vê muitas vezes na televisão, isso é uma forma de objetificação. Isso é uma forma de tratar essas pessoas como seres menos humanos. Isso aqui tem a ver com as imagens de controle, tem a ver com essa relação ideológica. Isso tem a ver com a ideia, com o par: fato x opinião. O que o branco diz é fato, o que a gente diz é opinião.

Por isso que o pensamento binário é tão importante. Apesar das imagens de controle terem essa persistência, tem uma coisa muito importante para a gente entender: o tamanho da opressão organizada também vai ter uma relação com o tamanho da resistência. Se, ao mesmo tempo, as imagens de controle estimulam tantas injustiças, elas também vão fomentar uma resistência muito grande. É justamente a partir da resistência que se chega, por exemplo, a um curso multimídia organizado por uma organização histórica de mulheres negras brasileiras.

Isso não seria possível há 20 anos, embora já existisse uma resistência. Vocês devem conhecer a história do Geledés, imagino que quase tão bem quanto eu conheço, mas existiam formas de fazer resistência que eram diferentes dessas. Outros tipos de cursos, outros tipos de produção de contra-narrativa a essas imagens de controle.

Vamos ver um exemplo. Temos essa imagem de divulgação da cerveja *Devassa Dark Ale*. Ela vinha na revista desta forma: página dupla e um texto, dizendo: "é pelo corpo que se reconhece a verdadeira negra. Devassa negra, encorpada, estilo Dark Ale, de alta fermentação, cremosa e com aroma de malte, torrado"[4].

[4] Para ler mais sobre este anúncio, acesse: https://www.geledes.org.br/e-pelo-corpo-que-se-reconhece-a-verdadeira-negra-devassa-negra-deve-alterar-conteudo-racista-e-sexista-de-propaganda.

O Conselho Nacional de Autorregulação Publicitária (Conar) é um órgão responsável por fiscalizar a propaganda no Brasil. O Conar retirou essa propaganda, porque ela foi denunciada em razão do seu conteúdo sexista. Talvez ela não tivesse sido retirada se a denúncia se concentrasse meramente no seu conteúdo racista. Porque eram várias as marcas que indicavam esse conteúdo, basicamente, tinha um processo de objetificação muito grande, porque produzia reação e engajamento do consumidor da cerveja com o corpo das mulheres.

Neste anúncio, existe um processo de sexualização muito evidente, mas tinham essas imagens relacionadas a outras mulheres para outras cervejas. Enfim, era um show de horror, mas nenhum show de horror chegava a esse nível que vocês estão vendo nessa propaganda que foi retirada. Justamente.

Quando a Collins organiza o conceito de imagens de controle, ela vai organizar 5 ou 4 imagens de controle centrais que vou abordar nesta aula, mas existem muitas outras. Eu trouxe essas, porque essas elas organizam todas as outras. Depois vocês vão percebendo no cotidiano, que a gente entende imagens de controle, a gente passa a olhar a comunicação de um jeito muito diferente. Não só na comunicação, mas também em outros aspectos da nossa vida, no nosso cotidiano, no nosso ambiente de trabalho, as imagens de controle são muito presentes. Hoje, a gente vai falar de comunicação.

Eu espero que vocês saiam dessa conversa estimulados a procurar mais sobre imagens de controle e os conteúdos que podem ser acessados nos livros que mencionei. Eu também escrevi um livro que se chama *Imagens de Controle, um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins*[5] (2020), para quem quiser fazer a leitura da dissertação cujo conteúdo é muito semelhante ao do livro, é só acessar o banco de teses[6]. Eu vou explicar aqui essas quatro imagens de controle centrais.

[5] Publicado em 2020 pela editora Zuki.

[6] Winnie de Campos Bueno. Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle. Dissertação (Mestrado). Unisinos. Rio Grande do Sul. Disponível em: http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/8966. Acesso em: 19 mar. 2024.

MAMI

A *mami*, que é essa primeira imagem de controle[7], se origina no contexto da escravidão, e ela foi muito estimulada. A própria escravidão, as próprias ideologias da escravização, foram estimuladas a partir dessas imagens de controle que são inter-relacionadas. Vocês vão ver como elas estão sempre em relação umas às outras. E elas são imagens que são construídas a partir de uma ideia sobre a condição de mulheres negras que reflete justamente o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras.

É por isso que as imagens de controle são a dimensão ideológica das opressões. O que a gente tem? Temos uma ideologia que produz um discurso a respeito da condição de vida das mulheres negras, que não é o que elas estão dizendo sobre si mesmas, que não é o que elas entendem sobre os próprios corpos, sobre o próprio trabalho, sobre a própria família. A partir desse discurso, que é organizado por um agente externo, a você mantém e o faz refletir o interesse de manutenção com o processo de subordinação. No que diz respeito, especificamente às imagens de controle produzidas para mulheres negras.

Tem um contexto interessante, importante: as noções das relações de feminilidade. Falávamos há pouco do contexto do pensamento binário. Essas imagens de controle, elas serviram, e servem, para mascarar relações sociais que afetavam todas as mulheres, como, por exemplo, as relações de subordinação do trabalho doméstico.

E qual é o problema disso? O problema é que nós, mulheres negras, fomos bastante hábeis em demonstrar os limites do discurso feminista. Entretanto, as mulheres brancas nem sempre foram tão acolhedoras com essas demonstrações e, muitas vezes, se valem justamente das lógicas das imagens de controle para continuar sendo protegidas pelas lógicas do próprio patriarcado, ou seja, pelas próprias lógicas da manutenção dos ideais de supremacia masculina. De sua supremacia branca, porque, no fim das contas, mulheres brancas são mulheres, mas são brancas. No que diz respeito aos aspectos da supremacia branca, aqueles que não necessariamente estão relacionados com a sua condição de gênero, elas acessam.

[7] Imagem disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2016/07/tia-jemina.jpg

Vamos pensar nas pesquisas de intenção de votos para as eleições presidenciais. Quando a gente observa as pesquisas, a gente está prestes a ver o fim de uma era trágica, se os orixás e a força popular quiserem. As pesquisas mostram que a intenção de votos das mulheres negras não é em Bolsonaro. Ora, por que será que mulheres brancas votam neste tipo de projeto político? Porque essas mulheres são protegidas, elas são beneficiadas por um governo como o do Bolsonaro. Nos EUA, por exemplo, a eleição de Donald Trump teve uma participação gigantesca de mulheres brancas, porque as mulheres brancas são beneficiárias desta lógica racista e supremacista branca.

As imagens de controle vão ter esse papel, o de sustentar essas mulheres sobre esse olhar, de proteção e de privilégio, sobretudo no que diz respeito à ideia de verdadeira condição de mulher. Essa ideia de **verdadeira condição de mulher** está associada aos ideais tradicionais da família, essa família cristã da "bela, recatada e do lar". Da mulher de verdade. Essa mulher é uma mulher que tem virtudes cristãs. É uma mulher que é pura, ela é uma mulher que é submissa, é uma mulher que fica em casa, que tem piedade. Ela é um anjo santo de candura.

As mulheres brancas de classes abastadas, sobretudo no período da escravização - até os dias atuais - sustentam essa imagem, com esses "atributos". Pensem na imagem das primeiras damas, como Marcela Temer e Michele Bolsonaro, elas são encorajadas a aspirar essas virtudes. Para que elas aspirem essas virtudes, organizam as imagens de controle de modo que retiram todas as possibilidades dessas virtudes serem aspiradas por mulheres negras.

Qual é a função da figura da *mami*? É dizer o que é uma mulher negra, dizer o que a sociedade branca espera de uma mulher negra: obediência e fidelidade. A *mami* é essa serviçal fiel, obediente, que não reclama da condição de trabalho. Ela foi criada para dar sentido, justificativa, naturalizar e normalizar a exploração econômica das escravizadas, sobretudo das escravizadas domésticas - criadas para naturalizar e justificar a exploração do trabalho doméstico de mulheres negras nas casas dos brancos.

Eu não sei se vocês já ouviram um podcast, que foi recentemente lançado, chamado Projeto Querino, disponível em todas as plataformas. Tem um episódio que fala sobre o trabalho doméstico[8]. O trabalho doméstico no Brasil foi central para a manutenção dessa lógica de supremacia branca. Ainda hoje, no século XXI, existem denúncias constantes de trabalhos análogos à escravidão que, geralmente, são trabalhos realizados na casa de pessoas brancas. A *mami* representa esse padrão normativo que é utilizado para avaliar o comportamento das mulheres negras, não só as trabalhadoras domésticas, estou falando de todo mundo no mercado de trabalho, das mulheres que hoje ocupam posições de destaque em grandes empresas e esperam que elas tenham o comportamento da *mami*. Se você não apresenta esse comportamento, você vai ser lida por uma outra imagem de controle que a gente vai falar mais adiante.

Durante muito tempo, nos EUA, essa figura era representada nas caixas de panquecas. Eu não sei se vocês sabem, mas a panqueca do café da manhã é um grande símbolo dos Estados Unidos. Ela era vendida com o rosto dessa mulher negra, que seria uma trabalhadora, sorridente, feliz, alegre, contente por estar nutrindo os brancos e cuidando de suas casas. É uma imagem que é muito frequente nas reproduções midiáticas: a empregada fiel, submissa à mocinha branca.

Geralmente, essas representações da *mami* e da *mãe preta* são muito relacionadas a alguém branco, no geral, a uma mulher branca. Mesmo em produções que não tratam do período da escravização ou que não tratam de um período de época, como nas novelas, em séries e filmes contemporâneos sempre tem uma pretinha que é a amiga da protagonista. A pretinha amiga da protagonista, que inclusive aceita os destemperos da protagonista, é uma atualização da figura da *mami*. Essa mulher negra que aceita a sua subordinação.

Vamos percebendo o tamanho disso, quando pensamos na Tia Anastácia, personagem criada pelo Monteiro Lobato. Ela é uma figura que sequer tem uma história própria, sem uma família, sem filhos, não tem irmãos e sequer se relaciona com outras pessoas negras. Toda a sua vida foi feita de servir os brancos no Sítio do Pica-pau

[8] Episódio Os piores patrões. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/7AEaa78MtQBJc0ZkFdiM9u?si=2dc6b09244c7415c.

Amarelo e a outra pessoa, outro ser humano negro, que ela minimamente tem uma interação, o tio Barnabé. É uma interação extremamente violenta, não tem nada de fraterno ali.

A imagem da *mami* influencia o comportamento de mulheres negras: um comportamento de deferência, de respeito aos brancos, que deve ser transmitido de geração para geração. Só que a gente sabe que não é isso que acontece. O que acontece, na verdade, é o contrário disso: as mulheres negras de geração para geração desestimulam as suas filhas e seus filhos a apresentarem esse tipo de conduta.

Há uma série de condições que vão servindo para manter essa ideia de pureza e que está associada ao que a gente consegue alcançar. Como a gente vai conseguir alcançar esse ideal de feminilidade que é branco, recatado e do lar, se a gente servir com obediência, com cuidado, com refinamento ao branco? Se sair dessa linha, nós já vamos estar em outro lugar: o da agressividade, que eu vou explicar para vocês na sequência.

As funções da *mami*, no geral, são retratadas sempre de forma muito física. Ela é uma mulher que também tem uma sexualidade menor, porque ela é inofensiva. Ela é sempre retratada como uma mulher gorda, mais velha que não representa nenhuma ameaça para esse ideal de família branca. Ela não vai fazer mal ao branco, porque ela é generosa. Essa é uma imagem que ela é necessária para a manutenção, inclusive das relações entre brancos e negros e que estão organizadas por esse medo branco. Ela é uma imagem representativa justamente do medo branco. Do medo que o branco tem da reação do negro. Do medo que o branco tem da reação do negro perante as opressões. Por isso, ela é tão fortemente repetida até hoje.

Bom, explicada a *mami* para vocês, a gente parte para contraparte dela. Lembra que eu falei pra vocês que as imagens de controle estão relacionadas com o pensamento binário? Aí a gente tem a **imagem da *matriarca*.**

MATRIARCA

A *matriarca* está relacionada, sobretudo, com a ideia de agressividade negra. É a mãe negra agressiva. Vamos falar de maternidades aqui: a *mami* e a *matriarca*. Se a gente tem na imagem da *mami* a gen-

te tem uma ideia de domesticidade, uma ideia de cuidado, uma ideia de carinho, na *matriarca*, a gente tem uma mãe agressiva, uma mãe que não dá conta dos seus filhos, uma mãe que é violenta, é má.

A *matriarca* simboliza a mãe negra má. O que acontece aqui? Estamos tratando da maternidade negra exercida na casa do negro, exercida nas famílias negras. E se a gente tem o pensamento binário organizando tudo isso, o que é família? Família é o que o branco tem, o que a gente tem não é família. Porque se o que a gente tem for família, a nossa família também tem que ser protegida. Então, a gente não tem família.

A nossa família é desviante, doente e criminalizada. Criminalizada, porque as mulheres negras não têm essa capacidade do exercício materno. Essa mulher só tem a capacidade do exercício materno quando ela está fazendo isso na casa do branco, como trabalho. Quando ela está fazendo isso na sua própria casa, essa maternidade é criminalizada.

Qual lembrança vem a sua mente com isso? Vou trazer um exemplo bem atual e farei juízo de valor sobre a reação da Giovanna Ewbank[9] diante do racismo que acometeu os filhos dela. Lembram? Por outro lado, recentemente, circulou a notícia de uma mãe negra que foi atrás da escola, que colocou seu filho em uma apresentação infantil representado como um macaco[10]. Essa mãe fez uma reclamação, uma denúncia e essa mulher está sendo processada.

Existe uma maternidade que a gente acolhe e é celebrada. Entretanto, tem uma outra maternidade que é literalmente criminalizada. E isso não acontece de uma hora para outra, isso acontece justamente pela permanência deste princípio ideológico. É essa mãe má que vai dar justificativa e essa imagem é que vai fazer com que se justifique, inclusive, a não transferência de recursos estatais para territórios onde se encontra a maioria da população negra.

Juntos a essa ideia da agressividade, tem a "super força da mulher negra", a mulher que suporta tudo: que aguenta essa maternidade que não tem nenhum tipo de possibilidade de apoio, de acolhimen-

[9] Acesse a reportagem Racismo à Portuguesa em: https://istoe.com.br/racismo-a-portuguesa/.

[10] Acesse a reportagem "Escola vestiu meu filho de macaco, denunciei racismo e fui processada" em: https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/08/16/mae-que-fantasia-de-palhaco-trocada-pela-de-macaco.htm.

to, aguenta ter que trabalhar por hora a fio para conseguir sustentar os seus filhos. Essa mulher vai fazendo a contraparte com a *mami*. Quando ela entra na casa do branco, ela é a *mami*, quando ela sai, ela é a *matriarca*. Essa imagem da matriarca é fundamental para corroborar as opressões de classe, gênero e raça.

Embora pareça que não tem nada a ver com classe, tem tudo a ver com as relações de classe, porque a partir dessa imagem de uma maternidade que é desviante, violenta e agressiva, você começa a mobilizar ideias de uma pobreza que é transmitida de forma intergeracional. A partir dessas ideias surgem discursos, como a ideia de que as favelas são lugares de produção de criminosos.

Quem produz esses criminosos? Quem pare esses criminosos? São essas mulheres, são as mulheres negras. Essa ideologia sugere que as crianças negras não recebam essa atenção materna. Elas não recebem o cuidado que as crianças brancas recebem, porque essa mãe é uma mãe que trabalha e não tem tempo de ser mãe. Não recebem esse cuidado, porque essa mãe é uma mãe violenta. Não recebem esse cuidado, porque essa mãe é uma mãe que falha. Ela falha o tempo todo. E como ela falha o tempo todo, é essa matriarca que dificulta o progresso das crianças negras. Um discurso é organizado para, inclusive, retirar do Estado a responsabilidade sobre o progresso das crianças negras.

O progresso das crianças negras, o que acontece com a educação das crianças negras, não é um problema do Estado que não coloca escola pública de qualidade nos territórios onde tem maioria de população negra. Nessa lógica social que vivemos, isso é um problema das mães que não dão conta de levar. A gente tem esse estereótipo de agressividade relacionado à maternidade, mas você sabe muito bem que esse estereótipo de agressividade não está relacionado só à maternidade, ele é relacionado mais uma vez ao nosso ambiente de trabalho, toda vez que a gente tem algo a reivindicar, a gente é lida como uma agressiva. E, muitas vezes, o que a gente faz, a gente deixa de reivindicar, porque a gente não quer ser lida nessa chave.

Essa questão da agressividade, esse estereótipo da negra agressiva, vem sendo muito retratado. Na série *Todo mundo odeia o Chris*

(2005), tem um sem-fim de imagens de controle. A personagem Rochelle (Tichina Arnold) tem várias imagens de controle associadas a ela, e essa é uma das mais presentes: a educação de crianças negras perpassa por uma agressividade, por uma mãe que bate, por uma mãe que é violenta, por uma mãe, cujo único jeito que ela sabe amar é com agressividade.

Essa recorrência de imagens estereotipadas para a maternidade de mulheres negras, para explicar a desvantagem econômica de quem é negro, ela vai vincular uma ideologia de gênero a essa distribuição desigual de renda que caracteriza o capitalismo. Você vincula uma ideia de gênero aqui à desigualdade social. Portanto, a figura da matriarca está relacionada com uma impossibilidade dessa mulher, de novo, apresentar um comportamento adequado de gênero, porque ela é menos feminina.

A figura da *matriarca*, se observarmos, ela mobiliza várias narrativas. Por exemplo, as atrizes negras que foram indicadas e que ganharam o Oscar recentemente, todas elas foram indicadas e receberam o prêmio por interpretarem papéis que representam imagens de controle muito duras. Um filme que eu não recomendo ninguém ver, porque traz inúmeros gatilhos é o *Preciosa - Uma história de esperança* (2009), a atriz Mo'nique ganhou como melhor atriz coadjuvante; a personagem de Lupita Nyong'o, no filme *Doze anos de Escravidão* (2014), é uma imagem de controle violentíssima em um filme que é extremamente violento.

Doze anos de escravidão é um dos filmes mais violentos que eu já vi na minha vida. Também não recomendo, é outro horrível. Enfim, a Mo'nique é um outro exemplo nesse sentido. Acho que a própria Halle Berry também foi premiada por um papel no filme *A Última Ceia* (2001), que representa toda uma questão da hipersexualização das mulheres negras.

A primeira premiada do Oscar é justamente a mulher que representa a *mami* pelos olhos estadunidenses, aquela que ganhou o Oscar pelo filme *E o Vento Levou*. O nome dela, o papel dela, era a imagem de controle da mami, e caso vocês já tenham assistido aquela série *Hollywood*, lá conta que a premiada não pôde estar no mesmo espaço que os outros premia-

dos. Essa representatividade tinha um preço, continua tendo um preço muito forte para nós.

Como a *matriarca*, ela tem essa dificuldade de adotar um comportamento de gênero adequado, ela é não feminina, ela é muito forte, isso tem um papel. Retratar mulheres negras a partir dessa ausência de feminilidade, de uma feminilidade que é mobilizada a partir de padrões brancos, eurocêntricos e ocidentais. Essa ideia da força da mulher negra forte serve para minar a assertividade dessas mulheres. As imagens de controle também têm esse papel.

Tratar a mulher negra como agressiva, hipervalorizar uma força dessas mulheres, isso tem a ver com essa ideia de diminuir o potencial da assertividade dessas mulheres. No que diz respeito a "essa força" tem um papel ainda mais perverso que é o de naturalizar as violências que essas mulheres recebem, naturalizar as micro agressões que elas vivenciam no mercado de trabalho, naturalizar que elas tenham uma carga de trabalho superior ao das mulheres brancas; porque, afinal de contas, as negras são fortes, dão conta, elas podem ser mais exploradas. Isso tem um papel muito significativo no capitalismo e na sustentação dele.

A terceira imagem de controle é a da **mãe beneficiária** da assistência social, que a gente pode falar aqui numa linguagem mais acessível pra vocês, a "mãe da Bolsa Família". Esta é uma imagem de controle no contexto estadunidense que tem um histórico bem específico, mas é muito semelhante ao que a gente viu acontecer no Brasil com o avanço do Bolsa Família[11].

MÃE BENEFICIÁRIA

É um retrato, uma narrativa colocar as mulheres negras neste lugar de mulheres que ficam tendo filhos de forma descompensada para onerar os cofres do Estado, como se alguém, realmente, fosse sobreviver com o auxílio do Bolsa Família. Esse discurso foi fundamental para encerrar o programa nas gestões mais reacionárias que tivemos.

Essa é uma mãe que depende do Estado, em suma, a maternidade dela depende do Estado. O que é isso? Como é que isso começa a aparecer? Isso tem a ver com o processo de tomada de consciência. Con-

[11] Sugestão de leitura: Mais de 4,2 mi de mulheres negras saíram da pobreza extrema com o auxílio. Disponível em: https://www.geledes.org.br/mais-de-42-mi-de-mulheres-negras-sairam-da-pobreza-extrema-com-auxilio/.

forme as mulheres negras, sobretudo, mulheres negras de periferia, vão tomando consciência dos seus direitos e exigindo-os - inclusive a serem beneficiárias desse programa de assistência social - esse discurso vai ganhando mais força.

No Brasil, a gente não viu a ideia de Estado do bem-estar social ser realizada de forma plena, mas, no contexto estadunidense, isso foi um pouco mais além. Em essência, essa é uma imagem que coloca essa mãe como uma dependente do Estado, tendo um viés de classe muito importante justamente porque essa imagem é pensada para mulheres negras pobres, para mulheres negras da classe trabalhadora que fazem uso desses benefícios sociais - direitos garantidos por lei.

A forma de negar esses benefícios é pela desmantelação desses benefícios, é através da criação dessa imagem de controle, que não existia anteriormente, quando esses benefícios não existiam.

No contexto brasileiro, é como pensar que uma imagem de controle seria "a mulher negra dependente da cota". Ou seja, você é aquela que parece que só acessou o posto no mercado de trabalho, ou que só está cursando medicina, porque existe a cota. Percebem?

A gente tem o discurso, mas não o tem quanto imagem de controle, porque o movimento social negro foi muito hábil. Antes que isso pudesse existir enquanto imagem de controle, foi feito um trabalho de valoração do cotista, de ter orgulho de ser cotista. Quem não foi cotista tem até vergonha de dizer que não foi.

Eu não fui beneficiária das políticas de ações afirmativas, eu fico até envergonhada de ser negra e não ter sido beneficiária, porque teve um trabalho muito importante do movimento social negro em não permitir um processo de estigmatização do estudante negro beneficiário das políticas de ações afirmativas. Uma imagem de controle sustentada na ideologia, que vai sendo mobilizada para que a população não-branca não exerça e não exija os nossos direitos.

Essa imagem de controle, da mãe dependente da assistência social, da mãe dependente do Estado, é uma imagem de controle que surge a partir do momento que as mulheres negras passam a ter poder político, que elas passam a exigir equidade no acesso dos serviços do Estado. É uma imagem que tem relação com essa ideia da mu-

lher negra enquanto parideira, uma imagem que se mantém forte no período da escravização e que fornecia uma justificativa ideológica de atrelar a fecundidade das mulheres negras à escravidão.

A imagem da mulher negra procriadora retratava as mulheres negras como mais adequadas para ter filhos. Se elas eram mais adequadas para ter filhos, isso também justificou todo um processo de estupros, um processo de interferência na vida reprodutiva de mulheres negras e ainda justifica, sobretudo, as questões da contracepção.

A quarta e última imagem de controle é a *Jezebel*. A imagem de controle da *Jezebel* tem uma relação com a hipersexualização, a hipersexualização de mulheres negras.

JEZEBEL

Aqui, a gente poderia fazer um paralelo com a mulatização das mulheres negras, sobretudo na década de 1980/1990. Isso continua bastante em voga entre nós. Eu podia trazer aqui uma série de exemplos recentes de como essa imagem de controle é mobilizada. Ela é muito central, porque tem relação com o controle da sexualidade de mulheres negras. A *Jezebel* é a mulher negra que tem essa sexualidade desenfreada, ela é uma forma desviante da sexualidade de mulheres negras. Ela surge na época da escravidão, quando essas mulheres eram retratadas como amas de leite sexualmente agressivas. Um exemplo: a personagem Xica da Silva interpretado pela Taís Araújo , na novela de 1996. A personagem era retratada dessa forma: hiperssexualizada, é muito triste quando a gente pensa que a Taís Araújo era uma menina que teve a privacidade violada de várias formas.

A função da *Jezebel* era colocar as mulheres negras nesse lugar de mulheres sexualmente agressivas e, sendo essa mulher sexualmente agressiva, ela é uma mulher fácil, lasciva, fogosa e isso justifica naturalizar os ataques dos homens brancos relatados pelas mulheres negras escravizadas. Como elas tinham essa sexualidade desviante, os homens eram incapazes de se segurar frente a elas.

A imagem da *Jezebel* ainda tinha uma outra função que era justamente trazer essa ideia de que como elas estavam sempre grávidas,

porque elas eram sexualmente desviantes, elas podiam ser amas de leite das crianças brancas.

Você junta a imagem da *Jezebel* com a imagem da *mami*, quase como se nós mulheres negras fossemos vacas. Existe um legado histórico para isso, essa figura vai caminhando no tempo e, apesar de parecer que hoje o processo de hipersexualização de mulheres negras seja muito diferente, ele não é. Essa imagem da mulher negra sexualmente agressiva permeia a cultura popular e fornece justificativas para que em situações de abuso sexual de mulheres negras isso seja questionável.

A reivindicação de uma mulher negra por justiça perante uma situação de violência sexual é sempre questionado. Ao mesmo tempo, quando a gente vai olhar algumas produções culturais, e aqui a gente pode falar isso com muita tranquilidade da nossa gente, do próprio povo negro, na música - não estou querendo, de maneira nenhuma, demonizar os compositores negros brasileiros - , mas existe uma forma de retratar mulheres negras. Durante um período se reproduzia uma ideia exacerbada dessa sexualidade desviante, dessa agressividade, reproduzia uma mulher negra que estava fora, que tinha todos esses desvios morais, dando sentido às violências que recaíam sobre ela. Houve um tempo que era no samba, no rap e, hoje em dia, no funk: esses discursos repercutem até hoje. Para entendermos isso, temos que tirar o pensamento binário da nossa cabeça.

É preciso criar e seguir construindo resistência a essas representações. Não se pode naturalizar, não questionar essas caracterizações do nosso corpo, do nosso cotidiano. É preciso pensar como que determinados videoclipes retratam as mulheres negras, como se a única representação possível fosse do corpo negro semi-nu ou nuas. Pensar como circulam essas imagens é fundamental.

Essa assertividade sexual também carrega uma ideia de controle muito importante. Eu não vou conseguir desdobrar neste encontro as questões de sexualidade que estão inseridas nessas imagens de controle. Quando eu falo em mulheres negras, não estou falando apenas da experiência de mulheres cisgêneras, mas falo da experi-

ência das mulheres trans. Parte dessas imagens de controle vão se aplicar a elas, assim como vão ter outras imagens de controle que vão ser aplicadas especificamente para essas mulheres, para a vivência dessas mulheres, para a experiência dessas mulheres.

Entendam essa categoria como uma chave analítica que vai nos ajudar a entender como que se constroi discursos ideológicos, que vão mobilizar uma série de naturalizações, de normalizações a respeito dos processos de violência e de redução dos direitos de pessoas negras.

IMAGENS DE CONTROLE E COMUNICAÇÃO

Na comunicação, as imagens de controle têm um papel fundamental que se desdobra de muitas formas: como dito, existe um centro das imagens de controle que são a objetificação, a a animalização e o pensamento binário. A mídia vai constituir uma esfera muito importante para a reprodução das imagens de controle, ela executa um papel na geração dessas imagens de controle e na reprodução delas.

Há dois anos, a L'oréal EUA veiculou uma propaganda de creme facial que repercute um padrão de beleza, no caso, a propaganda atrelava beleza ao embranquecimento de uma pessoa negra. Chega a ser grotesco. Eu não sei como esse tipo de campanha é criada, validada, aprovada e publicada. Alguém deveria ou deve ter dito "olha, esse tipo de campanha é racista, não vai dar certo". Mas o chefe, provavelmente, era branco, assinou e deixou passar esse tipo de conteúdo.

Este exemplo nos faz perceber a influência dos meios de comunicação, porque isso tem um discurso que associa a beleza à branquitude, a higiene e a brancura e ao branco. A televisão, o rádio, o cinema, a música, a internet vão fazer circular imagens de controle. Elas são repercutidas cada vez mais rápido, especialmente, porque existem tecnologias globais que permitem que essas imagens circulem.

A misoginia e as ideias de feminilidade são imagens de controle que são destinadas a naturalizar a violência. Tudo isso vai ter uma forma de circulação muito mais rápida. A mídia é uma instituição de poder e é um espaço sobre o qual nós não temos ingerência. Enten-

der o que são as imagens de controle é fundamental para se produzir contra-narrativas. Produzir a partir de nós mesmos.

Se for pensar, a indústria da música não está nas nossas mãos. Se vocês forem olhar o que são as grandes agências de produção de conteúdo hoje, elas ditam que tipo de conteúdo vai ser produzido. Não está nas nossas mãos.

Existe uma grande maioria de pessoas brancas que ditam o conteúdo que viraliza, que sabem usar o algoritmo a favor deles. A nós, negros, cabe produzir conteúdo que não reproduza essas imagens de controle e estarmos atentos quando essas imagens são produzidas, para que a gente possa denunciar. Olhar o nosso papel na perpetuação dessas imagens e entender, muitas vezes, que parte dos discursos que a gente consegue, minimamente, mobilizar sobre nós mesmos, podem ser capturados, podem ser cooptados e podem ser transformados em outra coisa. E pensar a perpetuação das imagens de controle a partir da comunicação.

No início do século XX[12], era comum que propagandas de sabonete fizessem menção à sujeira com imagens de pessoas negras. No entanto, recentemente, já no século XXI, a Dove fez uma campanha semelhante[13]. O que que isso tem de diferente? Estamos falando de 100 anos de propagandas sugerindo, especificamente, um processo de branqueamento, de clareamento. Se hoje em dia, sai de dentro das grandes agências de mídia e marketing campanhas desse tipo, como é que a gente vai produzir coisas que não repercutam isso?

Obviamente, as mulheres negras foram muito críticas, todo mundo foi em cima quando essa campanha da Dove foi veiculada. Mas é muito difícil também exercer essa crítica o tempo todo, porque são produzidas imagens de controle a respeito das críticas que a gente faz.

Vocês lembram quando saiu aquela propaganda do papel higiênico preto com a Marina Ruy Barbosa? "O primeiro papel higiênico

[12] Algumas imagens de referência https://www.propagandashistoricas.com.br/2018/03/propaganda-antiga-sabonete.html. https://www.propagandashistoricas.com.br/2019/03/propaganda-sabonete-aregos.html https://historiaemrede.medium.com/imp%C3%A9rio-do-sab%C3%A3o-racismo-e-colonialismo-nas-propagandas-de-sab%C3%A3o-450d9a1357c3.

[13] Para ler mais sobre o anúncio, acesse: https://www.terra.com.br/economia/dove-enfrenta-desastre-de-relacoes-publicas-apos-criticas-a-anuncio-publicitario,a4d2ed0bb5450e53d1617321491f2ff1ihyoz0fu.html.

preto do Brasil"[14], este era o slogan do produto que se dizia inovador. Várias mulheres negras dentro do movimento negro articularam críticas a propaganda. No fim, tiraram a campanha do ar.

O jogo não está ganho. Temos muito com o que nos preocupar. Mas é importante que a gente se preocupe também com as ideologias racistas e sexistas que são repercutidas cotidianamente pela mídia. Entender como determinadas visões vão sendo mobilizadas, como a gente vai assimilando alguns discursos, querendo ou não.

O discurso da força da mulher negra foi assimilado por nós, sem que pensemos o que ele significa para mulheres negras. A ponto da comunidade negra, muitas vezes, acreditar que o dever da mulher negra é cumprir o papel de ser aquela que une as pessoas negras e esse papel se sobrepõe a todos os outros que ela queira desempenhar.

"O papel da mulher negra é ser o esteio da comunidade, é ser a mãe da comunidade". Vocês não acham que esse é um papel um pouco duro? Um pouco pesado? Um país em que metade da população é negra?

Como se a gente não tivesse direito à própria subjetividade. Precisamos ter um olhar que não reproduza essa ideia da mulher negra como algo em essência, porque isso também é uma forma de desumanizar. Se a gente entende que todas nós somos uma coisa só, que é mulher negra, que a comunidade negra é uma coisa só... nós também estamos caindo neste jogo de uma desumanização. É como se fôssemos vários dominós sem marcação em que todo mundo é igual. Precisamos considerar a multiplicidade, entender que existem complexidades. Entender que essas ideologias são questionadas, mas que elas também são reproduzidas.

Ao mesmo tempo que se questiona a imagem de controle, se reproduz a imagem de controle. Isso é importante para entender que para quem está dentro desses lugares, da produção de publicidade, da produção de marketing, da produção de conteúdo, isso não é estanque, é um processo dinâmico. A ideia é perceber o papel da publicidade na repercussão desses estereótipos, como, por exemplo, esta associação do negro à sujeira é um estereótipo histórico; ele vai se

[14] Para ler a notícia sobre o "primeiro papel higiênico preto do Brasil", acesse: https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2017/10/24/campanha-de-marina-ruy-barbosa-com-papel-higienico-revolta-internautas.htm?cmpid=copiaecola.

sustentar de forma muito silenciosa na publicidade. Tem muita coisa vendida como anti-racista que é o puro suco do racismo.

Vou trazer três filmes hollywoodianos que são exemplos bem importantes, o primeiro filme: *The Help* (2011) que foi traduzido para o português como *Histórias Cruzadas*, se tivesse sido traduzido no seu inglês original, o título em português seria *A empregada*.

"The help" é uma forma de se referir às empregadas domésticas, tem um jogo de linguagem no inglês que a ideia é de "ajuda". Por quê? Porque a narrativa, no fim das contas, é toda em torno da personagem interpretado pela Emma Stone: uma personagem que faz o papel de salvadora branca. É impressionante a capacidade de *white saver* é um negócio muito impressionante. E o enredo do filme é tratar sobre os abusos que as trabalhadoras domésticas eram submetidas nos anos de 1960.

Um filme que traz como atrizes principais Viola Davis e Octavia Spencer, o meme que difunde o filme é a mesma cena da personagem Minny Jackson (Octave Spencer) oferecendo uma torta de bosta para uma branca. Esta cena de cinco segundos resume o filme, o resto da história é um festival de cenas *white saver*. Isso também é uma imagem de controle, só que o estereótipo para pessoas brancas recai em um outro lugar: de hipervalorização dos seus próprios feitos.

Esse é um dos filmes mais impressionantes para se discutir racismo. Para quem? A gente chega no final do filme e a conclusão é que a Skeeter Phelan (Emma Stone) foi lá, se apropriou de todo o esforço daquelas trabalhadoras domésticas, escreveu um livro e ficou rica.

No musical *La la Land - Cantando as estações* (2017), também tem a Emma Stone como atriz principal, há muito racismo na trama[15]. Tem o filme Green Book (2018), eu não sei nem por onde começar. Esse filme ganhou três Oscar (melhor roteiro, ator coadjuvante e melhor filme) em um momento muito delicado no contexto estadunidense.

É um grande "passar o pano" para o racismo. Essa ideia reiterada do branco como salvador do negro, não cola mais. Mas continua sendo reproduzido. E tem a ideia do "negro mágico" que aparece muito no cinema, esse negro que uma coisa mística nele, meio negro anjo, uma coisa espiritual, que também é uma forma de desumanização muito potente.

[15] Sobre as questões raciais em La la land, recomenda-se a leitura intitulada Cidade das estrelas...brancas: sobre as questões raciais em La La Land. Disponível em: https://revistamoventes.com/2017/01/25/cidade-das-estrelas-brancas-sobre-as-questoes-raciais-em-la-la-land/.

Como produzir conteúdo sem mobilizar imagens de controle? Não tem receita mágica, mas eu quero dar uma pista para vocês que foi uma pista muito importante para mim. O centro deve estar em observar e ter como referência as nossas construções coletivas, sobretudo as construídas pelos referenciais negros. Isso é importante, porque nos afasta da tendência de reproduzir as imagens de controle.

Outro aspecto fundamental é ter responsabilidade com a nossa carga de estudo, temos que estudar, se aprofundar no que a gente está produzindo. Não pode produzir conteúdo de forma leviana, tem que produzir um conteúdo que tenha um pouco de referencial representativo das experiências de ativismo e da intelectualidade de pessoas negras, indígenas, deixando que essas vozes sejam protagonistas e não só sendo repercutidas.

Há caminhos indicados pelos nossos movimentos negros e de mulheres negras para desmobilizar a supremacia branca. Se a gente consegue ver isso destruído, a gente pode incidir nessa história e nesta estrutura.

TRAVESTILIDADE, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO

POR
RAFAELA KENNEDY

Eu sou Rafaela Kennedy, nascida em Manaus, sou amazonense e vivo em Campinas (SP) há dez anos. Começo aqui falando sobre a minha trajetória, com uma análise a partir da minha história em relação às minhas experiências e como enxergo a imagem, a produção de imagem, a representação e o meu corpo e a travestilidade.

"Só a coragem é a ponte entre o medo e a liberdade", essa frase foi dita por uma amiga chamada Mel, da antiga Banda Uó. Ela também é travesti e foi precursora, no sentido de aparecer na mídia como cantora, e eu lembro que isso, na minha adolescência, me marcou muito.
Eu ouvi essa frase em um show que ela fez e isso me marcou, porque me identifico no sentido de olhar para minha trajetória e minhas escolhas para chegar onde eu cheguei.
A mudança que eu fiz de Manaus para Campinas, essa transição territorial, foi um ponto marcante pra mim.
Eu vim pra Campinas no desejo de entender e estudar a fotografia e também vivenciar meu corpo, meus afetos, minha sexualidade, corporeidade, e eu sabia que só conseguiria fazer isso se eu me deslocasse, se me desprendesse desse lugar da família, que, naquele momento, me afetava muito no sentido negativo, de não poder viver a minha verdade. Foi um momento de coragem, a decisão de poder sair, me deslocar do meu território para vir morar no interior de São Paulo. Isso é algo muito comum para várias travestis brasileiras, o deslocamento territorial, sair de casa, por conta da não-aceitação do nosso ser. Nós carregamos muita coragem, assim como as mulheres negras.
Quando penso em coragem, penso na aceitação do meu corpo, no meu processo de transição. Sou uma travesti, mas antes de me identificar como uma travesti, eu já me identifiquei como uma pessoa não-binária, dentro desse processo de chegar em São Paulo, conhecer as pessoas, compreender racialidade e tudo mais. Com relação ao processo de transição, acredito que a vida é uma grande transição, não está somente para as travestis, a transição é para todo mundo.
A transição acontece em coisas pequenas, médias e grandes e está no momento em que a gente se permite olhar para as coisas de outra forma, quando nos permitimos mudar ou tomar um caminho diferente. Para nós, pessoas trans - mulheres trans, travestis, pessoas não-binárias, transmasculinas - a transição está em um ponto profundo por chegar até o nosso corpo físico.

Para falar sobre a travestilidade e o processo de transição, foi preciso muita coragem para assumir minha corporeidade, em uma posição totalmente contrária ao que esperavam de mim pelo fato de eu ter nascido com uma genitália que eles denominam de "pênis". E eu partilho sobre isso por acreditar ser importante que se ouça e se aprenda sobre a história das travestis no Brasil como uma ferramenta de compreensão de tudo.

No Brasil, vivemos um processo de colonização portuguesa e isso nos traz resquícios até os dias de hoje, no que diz respeito à moral das pessoas e à religiosidade. São ferramentas que a colonialidade estruturou e afetam a nossa vida até hoje. Quando pensamos em culpa, desejo e em imagem, a história da travestilidade carrega esse processo de transicionar a visão da sociedade sobre os nossos corpos. **Xica Manicongo** foi a primeira travesti negra que se tem registro na história, ela se posicionou enquanto travesti, utilizava adereços ditos femininos e foi morta por conta disso. A nossa história vem desse processo de resistência, de não aceitar a impossibilidade de viver o que a gente sente, o que a gente carrega. Na época da ditadura, as travestis eram caçadas, perseguidas e maltratadas nas ruas por ordem do governo. Elas eram vistas como imorais e foi um momento difícil dentro da nossa história, porque houve um processo de muita resistência das travestis mais velhas, das que vieram antes de mim e que atravessaram tudo isso.

O Brasil carrega isso na sua história, essa triste memória imagética sobre a travestilidade. Nós, enquanto travestis, pessoas trans, somos excluídas dos espaços comuns quando nos assumimos. Em lugares como a família, a escola, a rua, o cotidiano, o mercado, onde se vê travesti? Somos empurradas para lugares de marginalidade e essa marginalidade, muitas vezes, está ligada à prostituição e ao tráfico de drogas. É como se fosse uma engrenagem sistemática para quem é travesti, ser colocada em um processo de genocídio. Somos levadas a esses lugares pela não-aceitação social.

É TUDO UMA QUESTÃO DE IMAGEM...

Para mim, tudo é uma questão de imagem, que está ligada com o que vemos e como as pessoas se apresentam, como a mídia apresenta,

como a mídia consegue ter a possibilidade de formar uma opinião social, formar imaginários e opiniões. Quando eu começo a pesquisar a imagem, com o desejo de entender de onde vem a fotografia, como ela chegou no Brasil, me deparo com um artigo escrito por Lilia Schwarcz, que analisa a chegada da fotografia no Brasil. Esse trabalho revela um ponto curioso: quem chega com a técnica da fotografia no Brasil é Dom Pedro II, na época da colônia portuguesa. Ou seja, foi ele que, dentro do processo de colonização, começou a criar imagens com o intuito de comunicar à Europa o que era o território brasileiro. Ele chega, observa o clima, a tropicalidade do Brasil e, para além disso, nesses símbolos brasileiros, ele se posiciona enquanto um homem branco e passa a produzir esses auto-retratos que são enviados para fora da colônia. Construindo, assim, uma imagem de território tropical, um lugar bom de viver e sempre com a postura de alguém que está demarcando território. E que território ele está demarcando? O território dos povos indígenas, um território que não é dele. **Então, a imagem começa a assumir uma posição de criação de imaginário: como é o Brasil a partir da perspectiva desse homem branco?**

Nessa época, houve um momento em que a colônia começou a trazer outros fotógrafos para o território brasileiro, no intuito de produzirem imagens sobre esse lugar. Eles chegaram no Brasil e passaram a construir esse imaginário do exótico, do lugar tropical, de como é bom estar aqui, quando, na verdade, esse processo se tratou de uma invasão territorial dentro de **Abya Yala**, que é um território indígena. A imagem está numa posição de assumir uma narrativa e, naquele momento, quem assumiu foram esses homens e mulheres brancas.

Nesse sentido, comecei a pensar no tamanho da força que a imagem possui , como forma de mídia, que possui a capacidade de criar uma imaginação forte dentro da cabeça das pessoas e, dependendo de como são construídas essas imagens, constrói-se também uma ideia sobre as pessoas. Dentro dessas imagens, a gente começa a perceber que as pessoas negras, quando aparecem, aparecem numa posição de inferioridade, de docilidade, de pessoas dóceis, obedientes.

A imagem é um dispositivo de comunicação: **"Venham para o Brasil, os povos estão docilizados, são pessoas obedientes"**. A fotografia

atua na criação de um imaginário territorial, nacional. Compreender e conhecer esse trabalho me fez entender que tudo que eu vi no dia a dia formou minhas ideias, como eu olho o mundo e também meus desejos. Isso diz respeito ao que está sendo projetado dentro das mídias, sejam elas onlines, televisivas, ou até mesmo rádio, e outras formas de comunicação. Quando penso nisso, tento compreender a história de quem veio antes de mim. Penso na minha mãe, na minha família e passo a entender o choque de geração entre nós e nossos pais, uma vez que nossa família reproduz algo que não nos cabe mais. Tudo isso diz respeito também às imagens que foram produzidas. Quando falo do desejo de ser mulher, estou falando do desejo de compreender **"o que é ser mulher", essa mulher branca, que a gente nunca consegue alcançar sendo travestis e também sendo mulheres negras**. Essas imagens foram deixadas e construíram nossos desejos.

IMAGENS DE CONTROLE

Esse é um termo utilizado por Patricia Hill Collins e bell hooks. As imagens de controle **são imagens que continuam permeando os imaginários sociais, colocando pessoas brancas em um lugar de superioridade, de nunca aceitar que uma pessoa negra, indígena esteja numa posição a qual ela não espera**. Diariamente, vemos e sentimos isso pelos lugares onde passamos. São as imagens de controle que fazem com que a gente ainda tenha que lutar e resistir por coisas mínimas, como a dignidade, o nosso direito de ir e vir. E eu estou falando como travesti, mas isso vale para as pessoas indígenas, as pessoas negras e todas aquelas que estão fora dessas imagens de controle social que foram criadas.

Esse conceito me faz compreender também o quanto eu tenho me sabotado como artista e profissional por não me enxergar como alguém que tenha capacidade de chegar até os lugares em que cheguei. Eu acredito que isso está ligado às nossas feridas e aos traumas que carregamos e que tentamos curar. As imagens de controle sobre nosso corpo afetam nossa autoestima e a nossa produtividade.

Quando não nos vemos nos espaços profissionais, espaços de pro-

dução de conhecimento, isso também é uma imagem de controle. Chegar em uma sala e ver só gente branca, isso é comum para quem está ali, o fato de não ter pessoas negras, indígenas também é uma imagem de controle. Quando não vemos uma travesti em um restaurante se alimentando, comendo, isso também é uma imagem de controle, de certa forma, em um lugar muito sensível do nosso imaginário. Eu busco romper com isso todos os dias, utilizando meu trabalho.

Refletindo sobre imagens de controle, eu pensei: "Se quando eu pesquiso no google, só aparece travesti morta, presa, em lugar de chacota, ou não aparece , vou utilizar a minha ferramenta de trabalho pra trazer isso à tona". Isso aconteceu em 2016, depois de ter me formado em fotografia, me aproximei dos movimentos sociais dentro da universidade. Eu vivo em Barão Geraldo, nos arredores da Unicamp, e tenho um projeto dentro da moradia universitária chamado **Ateliê TRANSmoras**[1], um espaço que me acolheu, onde me compreendi artista, fotógrafa e pessoa trans.

Eu começo a trazer luz sobre essa questão de uma forma orgânica, porque o espaço entre TRANSmoras e foi um espaço de acolhimento para muitas outras travestis para além de mim. Era um acolhimento não só de "estamos te salvando" e, sim, algo necessário para corporeidades dissidentes encontrarem lugares seguros. Foi dentro desse espaço no qual, inclusive, comecei a compreender meu corpo, as imagens de controle e a entender que podia descansar.

Passei a criar os retratos e pensava na pintura, em como a galera branca se pintava, uma coisa de luxo, de se posicionar como pessoa branca, utilizavam o gênero retrato para imortalizar a imagem. Eu pensei: **"estão matando as travestis o tempo inteiro, então vou utilizar essa técnica para trazer as travestilidades à tona, expor nossas vidas e naturalizar nossa presença para uma sociedade que não está acostumada a ver travesti em nenhum lugar"**. Como pode ser comum a gente não se ver nesses espaços? Como pode ser comum a galera aceitar que travesti está morrendo o tempo inteiro? Isso não é natural, a história naturalizou isso. Todos os coloniais demonizaram o corpo travesti como uma corporeidade que não pode existir. O Bra-

[1] Para conhecer o Ateliê TRANSmoras, acesse: Ateliê TRANSmoras | Negócio Social | Campinas e São Paulo.

sil, há 14 anos, é o país que mais mata travestis no mundo, seguido dele vem o México. Essa informação precisa ser refletida e deve-se deixar de naturalizar esse lugar de violência.

Ao mesmo tempo, o Brasil é o país que mais se consome pornografia no mundo inteiro. Isso é um paradoxo: um desejo pelo corpo travesti e ao mesmo tempo uma recusa, um apagamento, uma exclusão social, um processo de marginalização. Tudo isso diz respeito à mídia, à imagem, à não-presença, a não-interação de corpos dissidentes da cisgeneridade.

Homens cisgêneros são pessoas que nascem com pênis, crescem e falam "sou homem". Mulher cisgênera, nasceu com a vulva, cresceu e se identificou como mulher. Pessoas trans são esse cruzo, nasci com pênis, cresci e me identifico como uma mulher, sou uma mulher trans, uma travesti. O outro lado: nasci com uma vagina, cresci, me identifico como homem, sou um homem trans. Pessoas não-binárias são pessoas que independente do órgão genital não se identificam dentro dessas esferas homem-mulher, é mais fluido.

Eu vou construindo essas imagens e de maneira inconsciente eu sabia o que estava fazendo. Ao mesmo tempo, eu não compreendia esse lugar de ser artista e a potência do meu trabalho e de como eu estava construindo algo concreto, uma experiência que era reflexo da minha corporeidade. Enquanto criava essa imagem de outras pessoas que passavam pelo ateliê, também estava contando minha história. Eu construí o retrato das minhas amigas, uma imagem de vida das minhas amigas, para mostrar que estamos vivas e lembrar das nossas histórias, a partir da vida, contrapondo a bizarrice que é essa naturalização da violência contra nossos corpos.

Fui construindo esses retratos na busca de uma naturalização dessa corporeidade, dessa beleza, da hormonização que acontece no processo de transição. Uma vez, no Ateliê TRANSmoras, nós convidamos a Erica Malunguinho para conversar e ela disse: "gente, pensar travestilidade é pensar na natureza, é pensar que é natural que sejamos diversas, nós, enquanto pessoas, sejamos pessoas diversas". Por isso, para compreender a diversidade, devemos nos deslocar da ideia de que se trata de "GLS", gay, lésbica, travesti, como se fosse

uma caixa, quando, na verdade, diversidade é tudo, é nossa vida, é a compreensão das nossas subjetividades e das nossas histórias, que são únicas independente do nosso gênero.

É fundamental que as pessoas que assumam os lugares de criação de imagem, percebam e tenham atenção, principalmente se forem cisgêneras, com o que está faltando. Para além de fotógrafa, tenho o desejo grande de explorar esse lugar do audiovisual, da imagem em movimento e me potencializar. Eu acredito que quanto mais me aperfeiçoo nessas ferramentas de multimídia, mais consigo firmar minha história, minha visão e deixar o que eu acredito enquanto vida.

Vicenta Perrota[2] é artista têxtil, estilista e fundadora do espaço Ateliê TRANSmoras e ela me acolheu. Em 2020, na época da pandemia, precisávamos apresentar um trabalho audiovisual para a Casa de Criadores, uma semana de moda de estilistas independentes brasileiros. Nesse processo, decidi assumir o lugar de criação e criei um filme, um curta que não sei o que é ainda, que mistura filme, videoarte, e foi exibido no SP Arte[3].

Participar deste vídeo me fez sentir como se eu fosse a continuidade dessa história que foi passada tanto pela imagem quanto pela oralidade e que permanece na nossa ideia de vida, baseada na coragem de nos mantermos e sermos quem somos, independente de como as coisas estão estabelecidas. Tenho muito carinho por esse projeto audiovisual, editei o material, montei o som e dei o nome de Dandara em homenagem à Dandara, uma travesti nordestina que foi morta brutalmente por várias pessoas, homens, no nordeste e toda essa cena foi filmada. Acredito que quando criamos algo, quando colocamos um projeto no mundo, ele nunca vai ser igual ao de uma pessoa branca, porque parte de corporeidades e subjetividades muito únicas, que somos nós, que são nossas histórias.

[2] Vicenta Perrotta nasceu no dia 3 de abril de 1979, em Campinas (SP). Através da reciclagem de materiais que encontra no lixo, principalmente derivados do descarte têxtil, ela realiza a transmutação têxtil para reinventar produções de moda. Em 2013, fundou o Ateliê TRANSmoras, um espaço de produção de arte, moda e cultura voltado à comunidade trans, que capacita pessoas trans e travestis com formações e oficinas de corte e costura para geração de renda e autonomia. Fonte: https://museudapessoa.org/pessoa/vicenta-perrotta.

[3] SP-Arte é o Festival Internacional de Arte de São Paulo, que reúne galerias de arte e design, editoras, revistas, museus e instituições, apresentando, a cada edição, mais de 5 mil obras e 2 mil artistas do Brasil e do mundo, ao longo de cinco dias do mês de abril, no histórico Pavilhão da Bienal. Para acessar o filme de Rafaela Kennedy exibido na SP-Arte, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=uNDNKwq7_FU.

Ainda nesse campo de imortalizar a imagem, eu passo a construir outras histórias audiovisuais, pensando no retrato e humanização das corporeidades travestis. Fiz uma obra que se chama Katryna, é o nome de uma travesti, minha mãe pequena no terreiro e esses são os companheiros, maridos dela.

Meu babado é conectar corpos com a natureza, pensando na diversidade fora da caixa e também naturalizando a vida, nós como parte do mundo todo, dos processos naturais. Ademais, acredito que a imagem me permite fazer magia. Ela me permite fazer com que as pessoas sintam, se sensibilizem e naturalizem essas criações. A magia está no campo sensível das coisas, do sentimento, da força, que está para além da materialidade.

Eu uso a materialidade da fotografia para jogar isso pro mundo e mandar essa bola de energia pro universo, com o desejo de que as pessoas não me olhem de uma maneira estranha. E, já que estamos dentro desse "game" que está estabelecido e é comandado por pessoas brancas, vou construir a melhor imagem e usar minha sensibilidade para conseguir projetar um futuro que seja menos violento para pessoas como eu.

Eu acredito tratar-se de análise pessoal, de cada um analisar onde estamos inseridos, em qual território e quais são as visualidades que chegam até cada pessoa, família e círculo social no âmbito da comunicação, publicidade, filme, arte, fotografia e moda.

Quais são os imaginários que estão sendo naturalizados na nossa trajetória? Como profissionais da comunicação, o que queremos construir? O que podemos transicionar dentro dos espaços em que estamos?

Acredito que já é tempo de rasgar alguns pactos sociais em relação ao que compreendemos como diverso e aceitável ou não-aceitável para que seja possível evoluir. Quando entendemos o lugar da travestilidade, compreendemos processos de violência, territorialidade, entendemos que há caminhos pela frente sobre o que podemos querer ou não querer. Não é uma obrigação ser uma travesti e querer mudar o mundo.

Tem uma frase do Tupac que diz: "não desejo o mundo, mas alguma coisa posso reconfigurar". Minha contribuição como artista se dá no fato de que, a todo momento, estou revendo meu lugar de travesti, tentando não cair nos buracos, mas projetando o meu desejo

pela vida. **Eu amo estar viva, e como eu quero viver? Eu desejo envelhecer. Não quero morrer jovem, não quero ser assassinada. Quero ser reconhecida pelo meu trabalho. Quero sossego.**

Atualmente, sou representada pela Galeria Hoa, em São Paulo[4], uma galeria de pessoas pretas, lgbtqiapn+. Em 2020, eu fui convidada a fazer parte dela, porque viram no meu trabalho algo que até então eu não entendia, e depois fui olhando de uma maneira mais coesa, mais técnica, e vi que fazia sentido o que eu estava construindo.

"Vaskes Eterna" é o retrato da minha mãe de terreiro. Sou uma pessoa de terreiro e acredito que terreiro é uma tecnologia ancestral de pessoas pretas, e apesar de eu não me identificar como uma pessoa negra, porque eu sou uma pessoa indígena, é um espaço que possibilita acessar um lugar sensível, um outro lugar da espiritualidade. No filme *Dandara*, há símbolos como os búzios e o galo, elementos que dizem respeito ao meu encontro com o candomblé.

No caminho de ser representada por uma galeria, meu trabalho foi levado para uma feira de arte no México. E, lá nessa feira, houve um prêmio direcionado para mulheres na arte e eu fui premiada, em 2022. Foi muito significativo para mim ser premiada na categoria direcionada para mulheres e isso diz respeito ao que nós estamos construindo enquanto movimento e eu estou falando de travestis, mulheres trans e também das mulheres e negros e indígenas. Estou falando de nós, pessoas que não compactuam com essa engrenagem social de violência. Eu fui premiada e fiz uma residência artística no México.

QUAIS SÃO AS REPRESENTAÇÕES DO AGORA QUE QUEREMOS DEIXAR PARA O FUTURO?

Na premiação, fui convidada para ir ao México e pude conhecer a cultura da galera, que é uma cultura muito próxima à indígena, diferente do Brasil, que recusa sua história indígena, no México, eles abraçam. Pensando na representação, lá, eu vi muita coisa de como os povos antigos criavam imagens como forma de representação para demarcar

[4] HOA GALERIA é a primeira galeria de propriedade negra do Brasil, com sede em São Paulo, Brasil. Dedicada a uma perspectiva decolonial da arte contemporânea latinx, com ênfase na produção artística de pessoas racializadas (diásporas indígenas + africanas/asiáticas), HOA representa 14 artistas emergentes e acumula uma rede de mais de 40 artistas de todo o país que estão construindo uma nova visão sobre o cenário nacional. Fonte: https://www.sp-arte.com/galerias/hoa/.

certos períodos da história, demarcar a posição das estrelas, demarcar os deuses. Eu senti o "queremos deixar isso registrado", de forma manual, com o barro. Isso me pegou bastante, porque acredito que estou no caminho certo, meu desejo de artista é materializar a vivência e tocar a travestilidade no lugar do estigmatizado e marginalizado, através da imagem. É algo que realmente quero deixar pro futuro.

SOBRE O PROCESSO PARA CRIAÇÃO DE CENAS

A semiótica está em tudo. Eu trabalho com a artista Vicenta Perrotta e foi com ela que aprendi sobre semiótica. Vicenta cria roupas a partir do lixo e não se trata de camiseta e calça jeans, mas, sim, de uma roupa completamente reconfigurada. É uma roupa que propõe provocar questionamentos em como o corpo está moldado o tempo inteiro para reproduzir padrões. Eu fui entendendo pontos simbólicos deste trabalho, a partir disso fui pensando quais símbolos colocaria nas minhas imagens. No começo, era algo muito orgânico, eu puxava a pessoa, pensava no fundo, pano, era orgânico. Para Dandara, eu já entendia que meu lance era com a natureza e com a naturalização e me inspirei no Samsara[5], um filme que não tem fala, só imagens. Para criar minhas imagens, junto com a nossa equipe, eu estava com minha primeira câmera, uma Nikon d3200, sem estabilizador. Com a câmera na mão, ia sentindo o lugar, olhava para o espaço e tentava encontrar os signos mais fortes que havia ao redor.

REFERÊNCIAS DE TRABALHO

Para além das mídias, acredito que a nossa vida movimenta nossos processos de produção. Estar em uma posição sensível de olhar para as coisas comuns, cotidianas, são possibilidades de inspiração, de referência para quando vamos criar. Para mim, estar num círculo de amigos, ver minhas amigas e suas conquistas, me perceber como uma pessoa saudável, tudo isso é inspiração. Eu também acredito que só a educação vai fazer com que a gente transicione nossas

[5] Um filme de Ron Fricke, que expande os temas desenvolvidos em Baraka (1992) e Chronos (1985), Samsara explora as maravilhas do nosso mundo, desde o mundano ao divino, procurando adentrar à insondável espiritualidade e experiência humana. Diferente de um documentário tradicional ou um filme de viagem, Samsara assume a forma de uma meditação guiada não-verbal. Fonte: https://olharbudista.com/2016/04/08/documentario-samsara-2011/.

ideias, naturalizando corporeidades que não são como a nossa, que diferem, mas fazem parte disso.

Me identificar como pessoa indígena, dentro do território brasileiro, sem ter nascido dentro de uma aldeia, sem ter um povo, é algo que é muito complexo e, ao mesmo tempo, é um novo território que quero explorar, porque acredito que essa não-aceitação ou dificuldade de me afirmar indígena tem a ver com muitos processos sociais que tentam me apagar.

Quando fui ao México, tive um insight de que eu precisava me posicionar e buscar esse lugar que é ser uma pessoa indígena e acredito que ser uma pessoa indígena também está atrelado também, fora dos estigmas e coisas folclóricas. desse insight, nasceu a fotografia Caminhos Abertos (2022).

Povos indígenas têm a capacidade de se conectar com o sensível, com a natureza, e respeitar processos naturais e, de certa forma, eu faço isso com meu trabalho. O que eu quero, neste momento, é fortalecer minha identidade como pessoa indígena, do Amazonas, minha ancestralidade indígena vem da minha mãe. Meu pai é negro. Mas trata-se de uma história apagada e eu não sei dos meus avós. É como se eu não tivesse direito à minha própria memória de pessoa indígena. Quando penso nisso e coloco em dúvida minha identidade, acredito que o sistema sai ganhando, a branquitude ganha quando eu me olho e me nego como uma pessoa indígena. Essa fotografia é o início de uma busca, de um novo projeto de imagem, uma outra construção de imaginário que vai ser uma troca constante. É uma história que ainda vou contar.

Para além do que criamos com as ferramentas, com a multimídia, nossa ferramenta principal é a vida, por isso, precisamos ser generosas e nos posicionarmos como profissionais, com um olhar que respeite nossa história, não só a nossa, mas todas as nossas gerações que já passaram.

COMUNICAÇÃO, GÊNERO E SEXUALIDADE

POR
SARA WAGNER

Eu sou a Sara Wagner York, eu sou uma mulher trans, eu sou travesti. Gosto de me apresentar como travesti, porque é assim que eu me reconheço ao longo da minha vida. Sendo essa travesti mega curiosa, tem algumas coisas que perpassam a minha vida que vou acabar trazendo para essa conversa de hoje, mas tem muita coisa que está para além da minha vida pessoal, que vai ser usada como exemplo aqui algumas vezes. Como vamos falar de educação, de comunicação, eu tenho me apresentado como uma travesti da Educomunicação, que é uma mescla de educação com comunicação, sou educomunicadora. Talvez para vocês seja interessante saber por que eu estou nesse espaço: eu sou considerada como a primeira travesti a ancorar no jornalismo brasileiro. Tem um programa chamado "Programa de Travesti", na TV 247, mas não foi esse programa que me deu o título de âncora, mas o programa Giro das Onze. Para você ancorar em comunicação, pressupõe-se que esteja liderando ou tendo maior densidade, approach ou ordem naquilo que seria a sua pauta dentro de um projeto de jornalismo.

Começo aqui abordando a temática da **elaboração de um projeto jornalístico**. Como se elabora esse projeto e o que ele significa? Dentro de um projeto jornalístico, há os aspectos subjetivos e objetivos. Ou seja, por um lado, os aspectos subjetivos representam aquilo que é mais emocional e emotivo, que te toca de forma mais intuitiva e faz com que você sinta as suas emoções mais à flor da pele. É esse toque, esse afeto, que vai ser um dos aspectos grandiosos na comunicação.

O que significa comunicação? Podemos dizer que ela representa dois pontos de ligação que carregam alguma forma de entrega de uma mensagem. A palavra em si, "comunicação", vem do latim e significa *comunicatio*, que é formada por um prefixo, radical e sufixo. O prefixo "co" significa "fazer junto", co-existir, co-ordenar, co-municar. O "tio", de *comunicatio*, é um sufixo que significa "ação", mas o mais interessante é que essa ação precisa desse radical, e qual é o radical de comunicação? Munir. É estar munido de alguma coisa para dividir entre duas pessoas: isso é comunicar. Então, a pergunta dentro desse combo de significados é: do que você está "munido " para comunicar ao outro?

Entretanto, há também os aspectos subjetivos de uma comunicação que representa se munir de informações para um processo de subjetivação, ou seja, para um processo de tornar esse sujeito um alvo daquilo que pode ser compreendido como produtor de sentidos. Do outro lado, há outro aspecto, o objetivo, que é importante levar em consideração, porque o lado objetivo representa como um assunto precisa ser descrito dentro da caixinha.

É como quando digo: "Eu sou trans" ou "eu sou travesti". Em aspectos objetivos, significa que eu era uma pessoa que fui designada dentro de um registro de sexo binário como masculino, e quando eu cresci, entendi que eu estaria dentro de um registro de sexo ou gênero de uma outra perspectiva, que hoje chamo de feminino. Mas o interessante é que esses aspectos são mais objetivos. Agora, o que é subjetivo em se descrever dessa forma? Seria dizer: tem coisas que me compõem, por exemplo, a minha voz tem um registro que nem sempre foi um registro masculino ou feminino, ela tem uma variação, e essa voz que tem uma variação produz, em alguns sujeitos, uma certa estranheza, tanto que na minha adolescência, quando eu atendia ao telefone, as pessoas perguntavam, oi, quem está falando é a dona fulana de tal?, que era minha mãe, porque era comum confundirem a voz.

Há uma palavra interessante que é ***noticiabilidade***. Ela representa aquilo que pode gerar notícia e, dentro da teoria do jornalismo e da comunicação, há assuntos que geram interesse público. **Por exemplo, uma pessoa que está dentro de uma rede chamada Twitter, está sendo dinamizada por um bilhão de informações sobre diferentes perspectivas. Mas será que a mesma notícia ou noticiabilidade que atravessa essa pessoa é aquela que lhe interessa?** Por isso, é importante compreender que há esse leque de assuntos para que se possa eleger um tema. Definimos um tema, em uma redação, para depois definir um título e um caminho para se trabalhar. Esse primeiro tema de um projeto de comunicação, por exemplo, deve ser um tema específico, tem que ser um assunto que seja interessante para trabalharmos seja lá o que for.

Meu intuito é mostrar como funciona esse encontro de vários elementos na produção de comunicação. Pode ser interessante para aquele que me ouve quando juntamos alguns assuntos, por exemplo, jornalismo e ciência. Eu posso elaborar três perguntas sobre isso, e essas três perguntas são diferentes entre si para a produção de um resultado. Quando eu pergunto: o que mais te incomoda na relação entre jornalismo e ciência? Os resultados serão, muito provavelmente, alguma coisa que relaciona esses dois itens. Mas veja que se eu pergunto para você: o que mais te incomoda no jornalismo científico? Eu

já vou ter uma outra produção, mas se eu pergunto ainda: o que mais te incomoda na forma como a ciência é coberta pelos jornais? Isso vai produzir uma outra forma. Com isso, estou mostrando que muitos desses produtos que nós temos visualizado, dentro dos aspectos de comunicação, trabalham com jogos de palavras, em que o incômodo geralmente indica um problema, e um problema pode ser um ponto de partida interessante para que haja várias posições para um projeto.

Para poder falar hoje sobre gênero e sexualidade, vamos fazer um caminho que talvez poucas pessoas fariam no Brasil, porque não é todo dia que é possível ter uma aula com uma travestis no Brasil. Nós temos várias formas de produzir um projeto que não precise ter ideias ou mensagens rápidas com perguntas, mas há algumas dicas interessantes. O professor de Sociologia e Antropologia, Howard Becker, nos diz que os truques sugerem maneiras diferentes de virar as coisas ao contrário. Ou seja, toda vez que você quiser produzir uma coisa de diferentes maneiras, você pega a pergunta inicial e vira de ponta cabeça. Segundo ele, os truques sugerem diferentes maneiras de virar as coisas ao contrário e vê-las de um outro jeito. Isso permite que se criem novos problemas e novas possibilidades de comparar casos e inventar características.

Baseados no *frame* desse professor, começamos a fazer as grandes comparações que trazem evidências gritantes para nós dentro do campo da comunicação, da sociologia, da educação, da antropologia e tantos outros assuntos, como o Direito, por exemplo. Quando pensamos: por que homens podem andar com o peito de fora e as mulheres, nem para fazer exame de câncer de mama, podem expor seus seios? Porque está dentro da nossa cultura. A nossa cultura não permite o *topless*, mulheres não podem ir na praia sem a parte de cima. A cultura brasileira é elitista. Mas espera aí, não somos feitos só disso, nós também temos uma parte dos povos originários. Indígenas também não podem expor os seus seios nas redes sociais, porque as redes sociais cortam essas imagens, mas no carnaval pode. Atendendo a uma demanda masculinista.

Eu tenho a sensação de que tudo que encontramos no caminho de introdução da comunicação, foi chegando de graça. E, quando perce-

bemos que isso não está sendo gratuitamente entregue e que aquilo que estamos recebendo hoje tem um sentido muito doloroso, porque foi à custa de muito sangue e de muitas mortes, começamos a nos atentar. Tem uma teórica interessante chamada Denise Ferreira, ela é uma professora que está morando nos Estados Unidos e escreveu um livro maravilhoso chamado "A dívida impagável". Neste livro, ela nos conta como funcionam os limites e as praxes que eram utilizadas pelos sujeitos da justiça, tentando colocar ali mesmo, no dia a dia, os direitos do povo branco e do povo preto. Ora, "mas era tão justo, os pretos tinham banheiro, os brancos tinham outro, qual é o problema?" Justamente esse, os processos segregacionistas aos quais vários povos foram sendo expostos e os absurdos que chegam até nós, nesse momento, com tanta sede, com tanta vontade, que se nós tivéssemos aprendido essas regras, mergulhados nessas experiências no passado, hoje não estaríamos perguntando sobre banheiro de travesti, banheiro de pessoa trans, banheiro de pessoas de gênero neutro, porque essa discussão de segregação de banheiros já deveria ter tido um avanço para todos e todas.

Denise vai mostrar que mesmo na história acontecida nos Estados Unidos, com tantas discussões, a dívida que foi produzida sobre o povo preto foi tão intensa que ela vai chamar de "dívida impagável". Por isso, eu sempre recomendo que as pessoas pesquisem no seu cotidiano o que significa colonização a partir de diferentes perspectivas. A partir da ótica de Boaventura de Sousa Santos[1], que é um homem branco, português e que está tendo problemas que atentam a sua idoneidade moral e acadêmica - colonizar é uma coisa. Dentro de outros aspectos, por exemplo, para Patricia Hill Collins[2], a colonização acontece de uma outra forma e ela coloca um outro nome.

[1] Boaventura de Sousa Santos é Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Distinguished Legal Scholar da Faculdade de Direito da Universidade de Wisconsin-Madison e Global Legal Scholar da Universidade de Warwick. É igualmente Director Emérito do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e Coordenador Científico do Observatório Permanente da Justiça. Fonte: https://www.boaventuradesousasantos.pt/pages/pt/homepage.php.

[2] Patricia Hill Collins é professora emérita do departamento de sociologia da Universidade de Maryland. Foi a primeira mulher negra a presidir a Associação Americana de Sociologia. É considerada, ao lado de Angela Davis e bell hooks, uma das mais influentes pesquisadoras do feminismo negro nos Estados Unidos. Pela Boitempo, publicou *Interseccionalidade, Bem mais que ideias* e *Pensamento feminista negro*. Fonte: https://www.boitempoeditorial.com.br/patricia_hill_collins?sr-sltid=AfmBOoryJL7xkq8pzr1eTmpiRO6kfJz4I4UyqxbVvPg7XZ69Pys5FqtE.

Dentro desses processos de colonização, o escritor, filósofo e professor Achille Mbembe[3], escreveu um livro chamado "Brutalismo", que aponta o processo civilizatório, sobretudo do Ocidente, sendo narrado a partir de uma história que foi sendo contada, de um modo tão alijado, que ele vai dizer que só existe fronteira para essa plenitude de finalmente a transpor e, através dela, compartilhar a plenitude das diferenças, quando há a obrigação moral de um sujeito observar a miséria do outro. Olha que interessante o ponto de vista dele para a colonização. Ele fala isso a partir do Glissant, que é um outro teórico que vai falar sobre opacidade.

Todos os conceitos que podem ser aprofundados, nos ajudam a entender como as questões estão sendo colocadas na sociedade. Sobre gênero e sexualidade, ainda munidos dessa informação que é repassada, perguntamos: terra plana existe? Segundo alguns estudos que precedem a Idade Média e que narram a Terra, a terra plana existe. O pressuposto é que a terra não era uma bola e tinha quatro cantos, inclusive a Bíblia produzida pela Igreja Católica, no ano de 300, é uma Bíblia que afirma que existem quatro cantos da terra. E estou contando isso, porque foi a partir de um cara chamado Galileu Galilei que vamos descobrir que a terra é redonda e gira em torno do Sol. Mas antes de Galileu Galilei, o que se sabia de ciência, de filosofia, de tudo isso? Que a Terra era plana. É apenas a partir da cultura de Galileu Galilei, no Ocidente, ele foi um cara meio espertinho, porque na hora que a Igreja chegou perguntando se a terra era mesmo redonda, ele disse: "não, foi um equívoco que eu tive" para não ser jogado na fogueira. A verdade é que desde muitos anos atrás, na cultura egípcia, já existiam várias premissas de uma cultura que era ligada ao Sol, afinal de contas, eles viam esses desenhos se formando. Então, se a Lua é redonda, se o Sol é redondo, por que a Terra seria quadrada e plana? Tem algumas premissas que contam uma outra história. Mas para nós, aqui, o interessante é observar como a ciência e os registros históricos vão se modificando ao longo do tempo.

[3] Achille Mbembe (Camarões, 1957) é professor de História e Ciência Política na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, África do Sul. Também leciona na Universidade Duke, nos Estados Unidos. Trata-se de um dos pensadores mais proeminentes atualmente no que diz respeito aos estudos do pós-colonialismo, possui vasta obra publicada na área de História e de políticas africanas, estudando temas como poder e violência. Além de *Crítica da Razão Negra*, entre seus livros mais conhecidos também estão: *Políticas da Inimizade* e *Necropolítica*. Fonte: https://saraus.com.br/achille-mbembe.html.

Um outro exemplo interessante para podermos entrar em gênero e sexualidade é o do século XVIII e o formato dos bebês. No século XVIII, acreditava-se em uma coisa que era o "bebê perfeito". E esse bebê perfeito ia nascer se tivesse as condições exatas de calor, as condições exatas de cuidado, se a mulher não fosse histérica, se a mulher não tivesse questões mentais. Tudo a mulher, porque o problema na sociedade sempre foi a mulher, não é? O homem não, o homem era sempre o resultado bom. Então, se esse óvulo fosse bem cuidado, inclusive, a única coisa que o homem precisava era buscar aquilo que a mulher desejava. Quando ela tinha um desejo, ele ia lá, pegava a fruta que ela queria e dava. Se ela ficasse meio maluca, era outra coisa. O bebê perfeito era um bebê que tinha pênis. Ou seja, um bebê sem pênis é um bebê imperfeito: "vamos tentar fazer outro até que dê certo nascer alguém que valha a pena".

Esse modelo histórico aparece reiteradamente em diversas culturas, sobretudo nas ocidentais, e se projeta sobre o modo como nossas subculturas — ou culturas dissidentes — foram sendo institucionalmente classificadas. No final do século XVIII, emerge um dispositivo chamado **dimorfismo sexual**, que organiza corpos e sujeitos a partir de uma lógica dicotômica. Termos como "di-", "duo-", "do-" indicam essa divisão binária — e **dimorfismo**, portanto, significa literalmente "duas formas". O dimorfismo sexual passou a afirmar, naquele momento histórico: "entendemos que há bebês que nascem sem pênis, e isso não é mais um absurdo. Eles são chamados meninas, e os que nascem com pênis, meninos. E essas duas formas, agora, podem coexistir sem hierarquia".

Contudo, esse discurso médico ainda produzia uma normatividade: a normalização binária da anatomia. Já no século XX, Michel Foucault, em sua obra *História da Sexualidade*, propõe uma genealogia das formas de saber-poder sobre os corpos. É nesse contexto que ele resgata o caso de Herculine Barbin — figura intersexo cuja existência tensionava os dispositivos de verdade da medicina e do direito. Falo aqui como alguém situada: mulher travesti, com deficiência visual no olho esquerdo, cuja própria anatomia escapa à norma. Os corpos ditos "tortos", "aleijados", "inválidos" foram, historicamente, associados à

morte social. Agora, pensemos: o que dizer de um corpo cuja configuração sexual não se enquadra na dualidade prescrita? Se antes, pessoas como eu nao eram recomendadas a sociedades por serem estranhas demais, hoje tampouco por serem tão estranhas quanto as demais. A cisgeneridade padronizadora encontra formas de descartar o registro fora da norma quando não útil, mas também quando o somos.

O caso de Jacob(y), narrado por Thaís Emília, atravessa esse debate. Trata-se de um bebê intersexo, com cardiopatia, que faleceu antes de completar dois anos. Revisando e acompanhando a estrutura do livro em que sua história é contada, pude entender com mais nitidez o modo como o Estado brasileiro, ainda hoje, negligencia vidas que fogem à norma biomédica. A mãe de Jacob recusou a recomendação médica de aborto e lutou para garantir-lhe dignidade enquanto viveu. Mesmo com o diagnóstico, sua vida foi intensamente cuidada.

A questão que deixo é: Jacob foi desconsiderado enquanto sujeito, porque excedia o paradigma do dimorfismo sexual instituído no século XVIII? Ele não cabia nos dois únicos espaços possíveis: o de "homem" ou o de "mulher"? Jacob era uma das múltiplas variações intersexo, aquilo que ocupa outras versões em uma monocultura — das tantas já reconhecidas em estudos transnacionais. **Histórias como a dele, como a de Amiel Vieira (primeiro doutor Intersexo do Brasil) e de tantas outras pessoas cujos corpos produzem desconfortos ao sistema, nos convocam à escuta, a reescrita epistemológica e à denúncia. São vidas que revelam a falência de um sistema médico-jurídico-imagético que insiste em amputar a diferença em nome da ordem.**

ONDE MINHA VOZ CHEGA

POR
JOICE BERTH

Sou Joice Berth, formada em Arquitetura e Urbanismo, mas eu somente me formei em 2010. Venho de uma família pobre, como a maioria das pessoas negras deste país, vim de um bairro periférico que era uma periferia em ascensão. Sou mãe de quatro filhos e o primeiro nasceu quando eu tinha cerca de 20 anos, e foi um caos na minha vida, porque nem eu nem o pai dos meus filhos tínhamos como nos sustentar. Nós fomos morar juntos e, para facilitar um pouco a minha vida, fui fazer curso de auxiliar de enfermagem, mesma profissão da minha mãe, na Santa Casa de Misericórdia de São Paulo. Na época, aquela era uma profissão que as pessoas brancas não estavam muito interessadas por se tratar de cuidar de pessoas em estado de cama, ter que dar banho, dar comida e todos os cuidados que não são glamourosos o bastante para a medicina fazer. Pode-se dizer que a empregada doméstica de um hospital é a auxiliar de enfermagem, a enfermeira é a governanta do hospital e os médicos são os donos da Casa Grande.

Hoje em dia, a coisa mudou, porque a barra pesou para muita gente e eu vi a branquitude buscando a enfermagem, principalmente as mulheres brancas, para ter um sustento. Como sempre acontece no Brasil, hoje, a negritude perdeu espaço nesta área. A negritude entra em um espaço, consegue se firmar, a branquitude vai, evade e empurra a negritude para fora. Eu fui trabalhar como auxiliar de enfermagem na psiquiatria à noite e durante o dia, estudava, fazia estágio e cuidava dos meus filhos. Uma noite sim, uma noite não, eu não via os meus filhos, porque estava trabalhando. Depois, eu saía do trabalho e ia estudar, depois ia fazer estágio. Foi assim que eu me formei em Arquitetura e Urbanismo. Me formei pela Uninove, uma universidade discriminada por ser pobre e era onde conseguia pagar, porque ainda não tinha cotas. O tempo foi passando, me formei e consegui trabalhar sempre focada na área de Urbanismo sem o glamour da Arquitetura. Eu fui trabalhar com remoção de favelas, regularização fundiária e avaliação de imóveis. Esses são os trabalhos da arquitetura, que são delegados àqueles que não nasceram em berço de ouro e que não têm a pele branca. Eu lembro que uma vez me colocaram para fazer um trabalho em uma favela, e a justificativa é que eu era nativa, então, podia ir às favelas, os arquitetos brancos do local não podiam fazer esse trabalho. Quando existiam reuniões para eles fazerem os ritos sociais dentro do ambiente de trabalho, eu sempre ficava de fora. Depois disso, continuei estudando, pesquisando e comecei a buscar a maturidade na minha consciência racial.

Tanto armas reais quanto as armas subjetivas possuem todo um processo de nos violentar o tempo inteiro. Penso que a juventude e a infância são períodos dos quais tenho muita preocupação, porque estamos mais vulneráveis. São nesses períodos da vida que mais tentam nos perturbar, porque estamos em formação. Quando eu tinha 14 anos, achava que estava pronta para a vida e que era adulta. Hoje em dia, quando olho para trás, aos meus 47 anos, percebo o quanto fez falta esse tipo de ação que o Geledés e algumas outras entidades dos movimentos negros costumam se empenhar para colocar em curso.

Sou discípula e devota de Milton Santos, e ele falava da intelectualidade de um jeito que me fez mudar completamente o que eu pensava sobre isso. Quando eu tinha 15 anos, as pessoas falavam "você vai ser uma intelectual", porque eu gostava de ler, discutir coisas, consumir cultura e informação, mas eu tinha um certo asco dessa palavra "intelectual". Para mim, era uma coisa horrível e a única figura que eu conhecia naquele momento, que tirava um pouco da minha irritação com essa ideia de intelectualidade, era o Chico Buarque. Só que, ao mesmo tempo, eu tinha um amor e ódio, porque era um homem branco, muito instruído e cheio de talento com as palavras. Mas, quando encontro Milton Santos na vida, nas minhas pesquisas e estudos, ele diz que **intelectual é aquele que está na função de provocar desconforto, tirar as pessoas do sossego e do seu lugar de tranquilidade.**

Milton disse algo como: "você tem que ser forte o bastante para aguentar as porradas que vêm disso", com palavras diferentes. Traduzindo na minha linguagem cotidiana, ele alerta que intelectual é aquela pessoa que veio para encher o saco e tem que ser forte o bastante, porque ela vai tomar a porrada de todos os lados. E há momentos em que as pessoas irão te aplaudir ou então atirar pedras.

Não se trata de um lugar tranquilo, mas, ao mesmo tempo, Milton falou sobre aqueles que vieram para torrar a paciência de todo mundo, cutucar, e tirar da zona de conforto em busca de transformação. E nós não podemos destruir a sociedade. Eu sempre a comparo com uma grande casa que tem sua estrutura e que, se quisermos mudar a configuração dela, será preciso colocar tudo no chão. Não dá para você fazer

isso em uma sociedade, porque nossa história vai se construindo a cada momento e o que temos que fazer é transformá-la.

Algumas coisas serão ressignificadas, outras serão combatidas para que possamos ir encontrando caminhos de transformação. Sobretudo nós, que somos os que mais sofremos e que estamos no chão da sociedade. Se a sociedade é essa grande casa, nós somos o chão, o alicerce que dá sustentação e também é o que segura o peso. E não existe transformação possível sem incômodo, sem desconforto, sem mover quem está ali no seu sossego. Nós precisamos estar no fluxo dessa mudança constante.

Isso porque, às vezes, estamos muito indignados com uma coisa absurda. Mas, depois, o tempo passa e vamos tocando a vida e a coisa vai esfriando até que chega um momento em que não nos lembramos mais. Por exemplo, não lembramos mais que uma mulher lá em Pernambuco deixou uma criança despencar do topo de um prédio. Isso deveria paralisar o país, sobretudo quando essa criança é negra. Se essa criança se parecesse com a Xuxa ou com os filhos biológicos do Bruno Gagliasso, as pessoas iriam tratá-la de outra forma e com outro respeito.

Somos um país que vibra indignação, mas a indignação passa, porque a indignação é uma emoção e toda emoção acaba. Precisamos transformar essa emoção em uma raiva permanente e produtiva. A raiva não é um sentimento negativo, a raiva é um sentimento que pode ser colocado no nosso dia a dia, nas coisas que fazemos e desejamos, porque isso se transforma em um combustível para irmos adiante.

Eu vejo, hoje em dia, a juventude deixando sua energia vital e sua raiva escoarem para lugares onde, mais cedo ou mais tarde, vai fazer falta. A gente tem uma construção de luta que é coletiva, independente de nos conhecermos ou não, estamos todos dentro da mesma frente de batalha, porque todos nós queremos que o racismo acabe. Lutamos muito e nos desgastamos por coisas imediatas que não vão abalar as estruturas. Precisamos começar a focar nas estruturas, que precisam ser fragilizadas, tensionadas até que se rompam de alguma forma, ou que se desencaixem e perturbem a ordem vigente.

MEUS CAMINHOS

Aos oito anos de idade, passei pelo meu primeiro caso de racismo na escola. Eu estava com uma crise de asma e estava medicada com remédios que davam tremedeira. Eu era uma criança muito tímida na escola, por isso, não queria que ninguém visse que eu estava tossindo e passando mal. Nesse dia, eu coloquei um livro na boca para tossir, a professora entrou na sala e disse que eu estava imitando um macaco, e me colocou de castigo.

Nessa sala, havia 30 crianças e duas delas eram negras: eu e minha amiga Adriana. Naquele dia, ela tinha faltado, então, eu estava sozinha e era a única criança negra ali. A classe estava caindo na bagunça, era uma escola particular que minha mãe se matava de trabalhar para pagar, porque diziam para ela que eu tinha uma certa inteligência e que ela deveria investir nisso. Eu estudei nessa escola particular até a sétima série, quando implorei para minha mãe me tirar daquela escola, porque eu não gostava dali. Só que eu não sabia verbalizar o porquê. Eu era a "mosquinha" naquele leite e isso me fazia muito mal, mas não sabia expressar, verbalizar, nem entender porque me sentia tão incomodada.

Terminei meus estudos em uma escola pública, continuei trabalhando como Arquiteta Urbanista, fiquei desempregada, depois retornei, mas voltei o olhar direcionado para o nosso lugar de pessoa preta dentro dessa coisa toda que se chama Arquitetura e Urbanismo. Em 2017, fui trabalhar no mandato do vereador Eduardo Suplicy e estou trabalhando com ele até hoje. Sou eu que cuido das pautas relacionadas à política urbana, como consultora, assessora, preparando discursos, fazendo pesquisas, alimentando as informações para que ele possa pensar e aprovar legislações. Paralelo a isso, fui estudar psicanálise depois de ter lido o livro de Virgínia Bicudo[1], sua dissertação de mestrado, defendida em 1949 na Faculdade de Economia e Ciências Políticas de São Paulo (FESP), que existe até os dias de hoje. *Atitudes Raciais de Pretos e Mulatos em São Paulo* é o nome do livro escrito por ela. Virginia Bicudo era uma mulher negra de pele clara, filha de um homem negro

[1] Socióloga e psicanalista, Virgínia Leone Bicudo foi uma pioneira nos estudos sobre o racismo na sociedade brasileira nos primórdios da institucionalização universitária das Ciências Sociais no país. Realizou pesquisas sobre as relações raciais na cidade de São Paulo, a partir das interfaces entre sociologia, antropologia, psicologia social e psicanálise, sendo ainda uma das protagonistas na produção intelectual, atuação profissional e difusão da psicanálise. Fonte: https://sbsociologia.com.br/project/virginia-leone-bicudo-2/.

retinto e de uma descendente direta de italianos. Ela sentia a pressão de ser mulher negra, sentia a dificuldade de relacionamentos, tanto com pessoas brancas quanto com pessoas negras e, por isso, foi pesquisar nas Ciências Sociais para entender mais sobre sua realidade. Em seguida, ela curou suas inquietações na psicanálise, formou-se psicanalista e foi a primeira psicanalista não-médica do Brasil. Foi também a primeira a deitar no divã de uma das grandes psicanalistas da história para fazer análise. Virginia sai do Brasil, estuda a psicanálise, faz análise, porque tinha angústia e inquietação. Ela sabia que a inquietação vinha de sua condição de mulher negra (parda). Ao retornar ao nosso país, é ela que vai sistematizar a psicanálise no Brasil e se temos psicanálise no Brasil, hoje em dia, é porque existiu Virgínia Bicudo.

Junto com ela, encontra-se Juliano Moreira, médico, psiquiatra, baiano, que pouca gente conhece, mas foi ele que começou o movimento de humanização da psiquiatria no Brasil. Ele levou a psicanálise para a sala de aula, pois queria que os alunos conhecessem as teorias do Freud. Estudou muito, virou poliglota, teve acesso à literatura Freudiana quando ainda não havia chegado ao Brasil. Ele leu os escritos de Freud em alemão, chegou e disse para seus alunos: "olha, tem um cara lá em Viena que é babado, viu? Está todo mundo falando mal dele, mas eu boto fé no que ele está trazendo. Acho meio revolucionário o que tem para eclodir no mundo através das teorias dele, e eu quero que vocês deem uma aprofundada e saibam o que ele está pensando no âmbito da saúde mental".

Existem três frentes na saúde mental: psiquiatria, psicologia e psicanálise. A psicanálise vai lidar com as neuroses, com coisas que são um pouco menores, mas que se a gente não prestar atenção, descambam para um lugar que nos prejudica muito. Quando fala-se, por exemplo, de um transtorno de personalidade narcisista, o psiquiatra vai trazer seu olhar, o psicólogo vai fazer o acompanhamento, e juntos vão mediar, pensar em medicação, trocar figurinhas. A psicanálise entra nas angústias, é a ciência da alma. A alma é um inconsciente e essa é a maior descoberta do Freud e Virgínia Bicudo traz isso para nós. Acho curioso que tem muitos psicanalistas maravilhosos espalhados por aí, que eu adoro, e que são referências para os meus estudos, como Christian Dunker, Maria Homem, Contardo Calligaris e ninguém fala

da Virgínia Bicudo, ninguém faz referência à ela como uma peça fundamental para que a psicanálise tivesse existido no Brasil.

E assim ela foi violentada, mais uma vez, depois de ter passado pelos problemas de ser mulher negra, parda, no Brasil pós-colonial, ela passa pela questão de gênero e pelo preconceito de classe dentro da psicanálise. Isso porque o fato dela não ser uma médica fazia com que as pessoas desmerecessem seu trabalho, ademais, a psicanálise estava fechada no universo totalmente masculino.

O tema deste capítulo é **"Onde minha voz chega"** e todos esses relatos me ajudaram a dizer: **a nossa voz não chega a lugar nenhum se essas histórias não estiverem sendo contadas permanentemente**. Uma das primeiras coisas que eu fiz quando eu fui ser colunista da revista *Terra Brasil*, foi escrever um texto falando de Virgínia Bicudo, dando chochada nos fundilhos dos nossos psicanalistas, que escrevem textos em *Folha de São Paulo, Estado de São Paulo*, falando da psicanálise citando a Sueli Carneiro, Angela Davis, bell hooks e nada de Virgínia Bicudo. Nada contra falar sobre negritude sob a ótica da psicanálise e citar Sueli Carneiro, mas por que não referenciar Virgínia Bicudo? Porque ela vai conflitar diretamente com a área de interesse dessas pessoas. A branquitude consegue suportar um negro que se destaca quando esse negro não incomoda seu lugar de privilégio. Falar em Virginia Bicudo e no quanto ela foi peça fundamental para que a psicanálise no Brasil acontecesse é confrontar a total ignorância dos nossos psicanalistas brancos, e essa ignorância vem do racismo, vem do ignorar o caminho trilhado antes pela negritude, promovendo o apagamento.

Quando pensamos: ***onde minha voz chega?*** Se eu não me habituar a contar honestamente essas histórias, de repente eu poderia ter conhecido Virgínia Bicudo em alguma quebrada da vida e falado: "pô, essa mulher chata pra caramba. Que antipática. Não vou falar dela". Só que aí eu estou esquecendo que estou dentro de um universo coletivo de luta e que uma vez que invisibilizo ela, porque individualmente não me agrada, estou fomentando a minha própria invisibilidade.

Eu fiz uma exposição no final de 2022, no Sesc do Carmo, chamada **"Margens de 22 Presenças Populares"**, que pretendia fazer um confronto aos apagamentos. Estive junto com o historiador Tadeu Kaçula e Ale-

xandre Bispo, que é um antropólogo. No começo do trabalho, discutimos muito e não foi um processo tranquilo, mas foi necessário, porque não se pode formar alguma coisa sem certos desgastes. Em um dado momento, Bispo me alertou para uma coisa muito significativa, ele disse: **"A branquitude vai mesmo promover o nosso apagamento e a nossa invisibilidade, é do interesse deles. Sendo aliado, não sendo aliado, trazer a negritude, deixar a voz da negritude chegar a lugares mais distantes, não é favorável para eles. Você vai ficar alimentando algo que vai te prejudicar?"**. Contar com a bondade branca não é uma atitude sábia e falo da bondade da branquitude enquanto grupo social, não enquanto indivíduo. Aliás, há mais pessoas brancas do que pessoas pretas consumindo minhas produções - seja textos em rede social, livros, uma entrevista. Individualmente, essas pessoas estão saindo um pouco daquele grupo por se permitirem terem contato com o que uma mulher negra está produzindo, só que elas não deixam de fazer parte daquele grupo.

ONDE MINHA VOZ CHEGA: EM TRÊS PARTES

Perguntar onde minha voz chega é compreender um pouco essas nuances, esse imbróglio, que mistura uma série de assuntos e que parece estar tudo desconectado, mas não está. E abaixo vou descrever esse processo dividido em três partes diferentes.

O ser, o conviver e o transformar. O ser e o conviver são caminhos, é uma pavimentação do caminho do transformar que pretendemos. Vou continuar acreditando que a sociedade precisa ser transformada, do jeito que está não pode ficar. Ser transformada é uma utopia, só que uma utopia não é algo inalcançável, na minha opinião. Eu acho que utopia é algo que a gente pode alcançar se houver uma força tarefa, e essa força tarefa começa no ser. Esse é um dos motivos, inquietações, que me levou para o campo da psicanálise. Estou falando aqui de Virgínia Bicudo, mas eu estou falando também de Neusa Santos[2], que foi uma das maiores psicanalistas que nós tivemos, que também é uma

[2] Neusa Santos Souza, nascida em Cachoeira na Bahia, em 1948, foi uma psiquiatra, psicanalista e escritora brasileira que marcou a história da saúde mental no Brasil. Ela foi a primeira pessoa a apresentar cientificamente os impactos negativos do racismo na saúde mental da população negra, além de estratégias para superá-los através do fortalecimento da identidade negra. Médica psiquiatra, psicanalista e escritora, também praticava atividades de ensino na área da saúde mental, e, ainda hoje, é uma das maiores referências na luta antirracista. Ela se matou aos 60 anos de idade, no dia 20 de dezembro de 2008. Fonte: https://www.geledes.org.br/racismo-por-que-se-matou-psicanalista-negra-que-fazia-sucesso-no-rio/; https://galaxiadacienciabrasileira.cgee.org.br/estrelas/neusa-santos-souza/.

mulher negra; ela se suicidou. A última entrevista que ela deu foi para o programa "Espelho", do Lázaro Ramos. Era uma mulher que tinha diversas inquietações e que também, de alguma forma, foi pelo caminho da psicanálise para tentar compreendê-las.

Um dos antídotos para combater o apagamento e a invisibilização da voz negra no nosso país é ir atrás. É preciso entender que quando permitimos a invisibilização de um, estamos permitindo a invisibilização do grupo inteiro. A outra forma é entender que se nós não formos atrás, ninguém vai trazer para a gente, vão sobretudo, bater de frente na disputa por lugares no universo racista do audiovisual. Mesmo que às vezes haja produções de pessoas negras com as quais eu não me identifico ou que não me representam, sempre é importante pensar: o que eu extraio dali? Eu extraio a coragem e a força que aquela pessoa preta teve para conseguir colocar aquilo ali em curso, aquilo que foi feito.

Tipo: "Olha aquele povo ali, fez aquele filme e eu não gosto de filme, acho ele chato, ele não dialoga em nada comigo, com o que eu penso, com o que eu sou, mas pô, uma pessoa preta conseguiu botar um filme nas grandes telas aqui no Brasil, o que será que essa pessoa não passou?" Então, me sinto fortalecida por saber que aquela pessoa concretizou algo que não é fácil. Toda e qualquer pessoa preta nesse país, que conquiste alguma coisa, pode ter certeza que houve muito sacrifício envolvido naquilo. Muito sangue, suor e lágrimas. É preciso ter profundo respeito pelo que as pessoas negras produzem, gostando ou não. "Ah, eu não gosto da Ludmilla, não dialoga muito com os meus gostos musicais. Mas, poxa vida, olha de onde ela saiu e olha onde ela chegou!" Com certeza foi muito mais difícil do que para a Luisa Sonsa, por exemplo. Eu fui atrás do livro *A cor do inconsciente*, de Isildinha Baptista, descobri ela recentemente e falei "nossa, eu tenho que estudar essa mulher, ela é uma psicanalista preta brasileira e como é difícil achar material de psicanalistas pretos brasileiros".

O "ser": na nossa sociedade capitalista, a regra básica que dita as demais regras socioeconômicas, é: uns nascem para sofrer enquanto o outro ri. Tim Maia, na sua música, fez uma analogia do significado do capitalismo: "se ferrar" é produzir riquezas para quem está no topo da pirâmide. O que precisamos começar a pensar é que o sistema capitalista está atuante e estruturante na nossa sociedade, e também na

subjetividade do nosso ser. Nesse sentido, acredito que vale lembrar: o que foi oferecido para a raça negra, para a raça indígena, para as minorias sociais desse país? Foram oferecidas a ignorância e a falta de acesso à informação. E quando falamos em estrutura social, falamos também de como essa estrutura afetou o que e quem sou, como me comporto e me relaciono no mundo.

Paulo Freire é uma referência incrível que eu carrego com muito orgulho e que me ensinou muita coisa. Ele possui um conceito chamado sub opressores que afirma: não é porque eu sou negra, que sempre trabalho para que a negritude vá se emancipar, é preciso ter consciência racial. Até que ponto uma pessoa negra está trabalhando pela quebra ou transformação da estrutura ou até que ponto ela está compactuando com essa estrutura? O conceito de sub opressores também entra no âmbito do ser.

Existem pessoas que foram arrebatadas pelas artimanhas da estrutura social, como Michael Jackson, que quis virar branco e esse fato fez com que ele recebesse críticas de muita gente que dizia que ele renegou sua raça. Eu nunca falei mal dele por isso, mas achei tristíssimo ter tomado esse caminho. Por mais que saibamos que houve toda uma história por conta do vitiligo. Há outros músicos como KL-Jay, Rappin Hood, Winnie Harlow que não quiseram ficar brancos por isso. A verdade é que, com relação a esse caso, eu sempre discutia com pessoas brancas, e até com pessoas negras. E eu argumentava o seguinte: "como você quer que uma pessoa que foi violentada, desprezada e humilhada o tempo inteiro goste da cor da sua pele?" Por isso, nós, negros que estamos aqui hoje, já temos pelo menos um pé nesse caminho de gostar e admirar a nós mesmos. Somos uma grande resistência, mesmo porque a tendência e o projeto da estrutura é que a gente se odeie. **Por isso, o Malcolm X fala da questão estética, eu falo da questão estética e empoderamento. Katelyn Cleaver, a pantera negra, tem um discurso lindo falando "meu cabelo, vai ser isso aqui, porque é assim que ele nasce"**. Tudo isso é resistência a uma das fragilidades que o sistema tenta nos provocar: a nossa relação com a nossa própria imagem. E temos também, por exemplo, no Brasil, uma pessoa como o Fernando Holiday e outras figuras, que vão lutar abertamente contra toda e qualquer coisa que a negritude conquiste.

Estamos falando de pessoas que não vão deixar de sofrer racismo, não vão deixar de ser violentadas pelo sistema por causa disso. Mas elas atuam, como Sérgio Camargo, em favor da estrutura que as chicoteia. É como se pegassem a mão do feitor que está ali com chicote e virassem sobre elas mesmas. Essas pessoas precisam que encontremos mecanismos para paralisar o efeito delas sobre a nossa sociedade e, para reduzir este efeito, é preciso que haja cada vez mais conversas e trocas de informações para que o conhecimento se espalhe. Também, para que seja possível cada vez mais marcar territórios positivos para a negritude.

Esse tipo de comportamento também se dá com o feminismo e vivemos um momento em que há muitas mulheres que são "anti mulheres", independente de serem ou não feministas. Trata-se de um mecanismo do sistema que captura figuras através da fragilidade psicológica e as manipulam para fazer resistência contra nós mesmas. O sistema consegue ferir profundamente a subjetividade, a personalidade e a formação individual até plantar no inconsciente um auto ódio, uma repulsa por si próprio e isso se traduz no contato com outra pessoa preta, com outra mulher, com outro LGBT, com outro pobre e por aí vai.

Há pessoas que praticam isso de forma inconsciente e há outras que possuem algum nível de consciência, só que ainda assim é preciso que encontremos mecanismos para neutralizar a ação dessas figuras que vão se avolumando na sociedade. Há uma turma de negros de direita e a questão não é se são de direita ou de esquerda, porque ser a esquerda não garante que a pessoa esteja alinhada com a emancipação da negritude e dos grupos minoritários como um todo. A questão é que são da direita ultra conservadora que compactua e **reproduz constantemente com as ferramentas do mestre, como diria Audre Lorde. E a gente sabe que as ferramentas do mestre não podem desmantelar a casa do mestre.**

Durante todo o processo de escrita do meu livro *Empoderamento*[3], eu estava com o "O Grande Desafio"[4], Denzel Washington na minha cabeça e eu sou apaixonada por esse ator, por tudo que ele é, faz e representa. Trata-se de um filme que fala sobre a primeira universidade

[3] Entrevista de Joice Berth sobre seu livro que faz parte da coleção "Feminismo Plurais", https://www.brasildefato.com.br/2020/03/14/joice-berth-ninguem-se-empodera-individualmente-se-o-grupo-nao-estiver-empoderado.

[4] O Grande Desafio é um filme estrelado pelo ator Denzel Washington que no roteiro exerce o papel do professor Melvin Thompson. Amante dos livros, das palavras e de um bom debate, ele atua na escola com um objetivo a ser atingido: a transformação da realidade a partir dos alunos e das alunas. Fonte: https://www.blognegronicolau.com.br/2022/08/o-grande-desafio-o-filme-resenha.html. Para assistir ao filme, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=Km8d7NNtElg.

negra norte-americana que surgiu na década de 1920. Há um trecho específico em que ele fala sobre algo que foi traduzido como "livre arbítrio", mas no original pode se compreender como "seu poder psicológico", "seu poder mental". Essa parte do filme tem relação com o "Lynch", que violentava uma pessoa negra para impor medo nos outros e, uma vez que ele conseguia colocar medo nos outros, abria uma brecha na subjetividade dessas pessoas para que elas fizessem o que ele mandasse. Isso ocorre por anos e anos, um século, dois séculos, três séculos, quatro séculos, e chegamos em 2023 sem que esse processo seja interrompido ou finalizado.

A mente humana é uma caixa de pandora, uma espécie de vácuo que eu não sei categorizar, nem classificar. O que sabemos sobre ela tem a ver com nossa própria vivência e o nosso mundo mental é riquíssimo e cheio de informações. Nesse sentido, as violências racistas na histórias são capazes de adentrar esse universo, criar mecanismos, atuar ali dentro e moldar a vida, o comportamento e o caráter das pessoas. Se a escravidão não tivesse conseguido entrar na mente das pessoas que foram escravizadas, ela não teria seguido adiante, não teria. Quem, em sã consciência, quer se colocar como escravo? Nem naquela época, nem agora, mas os mecanismos foram sendo empregados e isso aconteceu.

Ao me perguntar: **onde a minha voz chega?** Quando estamos falando de audiovisual, de produção de conhecimento, significa também produzir modos para reverter esse caminho de domínio mental, de pessoas fragilizadas, que foi construído ao longo dos séculos.

Há pessoas que falam *"fulano é colonizado, fulano é embranquecido, fulano é isso, fulano é aquilo"*. Está certo? Sim, totalmente certo e é muito provável que essa pessoa tenha captado sinal da colonização e de embranquecimento. Mas, como garantir que essa pessoa que está apontando, também não manifeste essa colonização no próprio comportamento? Sempre temos mais facilidade de enxergar no outro do que em nós mesmos.

Quando falamos em colonização, por mais que o período colonial e a escravidão tenham sido finalizadas, a colonialidade faz uma leitura desses resquícios em nosso espaço social. Por isso, esse conceito diz respeito ao entranhamento do enraizamento dessas práticas coloniais

que se perpetuaram até os dias de hoje. Por exemplo, no meu livro *"Se a Cidade Fosse Nossa"*, eu falo sobre como o eugenismo moldou as nossas cidades e ainda molda nos dias de hoje. Esse conceito racista reverbera na fragmentação entre espaços brancos e espaços negros, no nosso culto ao carro e na nossa falta de interesse pela memória das cidades. A colonialidade é isso.

E, além disso, temos a colonialidade do ser. E assim como Denzel descreve no filme, é preciso achar seu eu verdadeiro e retomá-lo, porque uma vez que achou, é necessário manter, pois é muito fácil se perder outras vezes, até que se refaça e se fortaleça integralmente. Tudo isso é um trabalho de decolonialidade do ser e trata-se de uma tarefa muito difícil, sutil, sensível e que exige muita generosidade e autoconhecimento.

Para nós, negritudes e todas as minorias sociais, - lembrando que, em termos de contingente, nós somos maiores, mas em termos de acesso, somos minoria -, é fundamental que a gente inicie um novo capítulo da nossa luta por emancipação, bancando o autoconhecimento e o colocando como uma tarefa indissociável da luta, porque é isso que vai permitir que sejamos aquilo viemos ser.

É fundamental salientar aqui, também, que não deve-se fazer a folclorização da África, que é um continente e que possui diversas linguagens, diversas opiniões, diversas culturas e diversos arranjos, inclusive religiosos. Colocar África como um país e dizer que ela é nossa ancestralidade, sem entender o que isso significa, é muito mais prejudicial do que parece. Temos o costume de "folclorizar" dizendo "eu sou africana", mas de onde? Guiné Bissau? Moçambique? Angola? do Congo? Qual é a sua ancestralidade africana e de que lugar da África se está referenciando?

Eu uso como exemplo a questão do candomblé, que dessa forma como conhecemos só existe no Brasil. Na cultura iorubá, existe o culto aos orixás, tem também o culto de Ifá, que é feito diferente do que temos no Brasil, e isso não é problema nenhum. Ao contrário, eu acredito que isso fortalece o candomblé como um encaminhamento decolonial de existência. **Os nossos antepassados, babalorixás e ialorixás, chegaram aqui e se adaptaram de acordo com o que o Brasil oferecia e deu no que deu, a gente ama, é lindo, cultua e eu tenho certeza que**

Orixá responde.

Acontece que quando se fala de orixá, fala-se de uma cultura iorubá do Reino do Daomé, de uma parte específica da Nigéria. Na própria Nigéria existe a cultura igbo[5], que é de onde vem, por exemplo, a Chimamanda Ngozi Adichie[6]. Ela não é do candomblé e sequer tem qualquer tipo de consciência do que seja essa tradição. Eu conheço uma moça de Angola que acha lindo o candomblé, que não conhece e que queria vir ao Brasil conhecer, e ela é ateia, ela não tem religião. E há também católicos, pentecostais etc. A África também foi colonizada e passa pelo movimento de manter aquilo que sobrou e entender as consequências desse processo no território do continente africano. Não dá para olhar para a África e achar que somos aquilo ali. **Somos negros brasileiros e, mais uma vez, eu trago o Milton Santos. Nós somos negros brasileiros**. E faz parte do nosso autoconhecimento entender nossa raiz africana, entender que deve ser respeitada e valorizada, mas que a nossa existência é brasileira e reivindicar esse país como nosso. Porque, se num primeiro momento, viemos para cá sequestrados, no segundo momento, fomos nós que construímos com nossas mãos tudo que vemos ao nosso redor. As cidades foram construídas por mãos negras, as riquezas foram construídas por mãos negras e tudo mais que a branquitude ostenta nos pertence também, não só por direito adquirido, mas por direito construído aqui nessa terra.

COMO SER E PERMANECER NAS NOSSAS LUTAS

A questão do ser é extremamente cara para toda e qualquer militância, não importa se é antirracista, feminista, mulherista e todas as outras coisas que a gente queira abordar. Eu não posso abordar mulherismo, porque eu sou feminista, mas respeito, admiro e acho que tem que continuar e se fortalecer.

[5] Os ibos ou igbos são um grupo étnico da Nigéria que habitam sobretudo os estados nigerianos de Abia, Anambra, Ebonyi, Enego e Imo, e também estão presentes em Camarões e na Guiné Equatorial. São um dos maiores grupos étnicos do continente africano. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ibos.

[6] Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana. É, atualmente, uma das maiores vozes da literatura africana, de modo que suas obras já foram traduzidas para mais de 30 idiomas. Fonte: https://www.ebiografia.com/chimamanda_ngozi_adichie/.

Para exemplificar essa temática, vou discorrer sobre um sentimento que é um tabu na nossa sociedade: a inveja. As pessoas não gostam de falar sobre isso e quando falam é de maneira superficial. A inveja é uma emoção, um sentimento que destrói a pessoa invejosa, mais até do que o invejado. E há pessoas que debocham e dizem "inveja de você, inveja tenho da Rihanna". Aí, sou obrigada a dizer: "não, meu amor, você tem cobiça pela Rihanna. Você cobiça o lugar que a Rihanna ocupa, que ela construiu". Eu, por exemplo, cobiço o marido da Rihanna com todo respeito, benza Deus, para não pôr olho gordo.

Então, a inveja está totalmente conectada com nossa autoestima e quando não temos a autoestima fortalecida, a possibilidade desse sentimento chegar é grande. E ela gera um tipo de ódio que nos destrói e nos consome. Há uma vasta literatura falando sobre isso, e eu recomendo uma psicanalista austríaca chamada Melanie Klein, que tem um livro **chamado "Inveja e Gratidão", que foi um dos melhores livros que eu pude ler na minha vida sobre o assunto, e ela fala sobre o olhar psicanalítico para a inveja**.

Há um filme chamado *Amadeus*[7], de 1984, dirigido por *Milos Forman*, um cineasta que já morreu e a temática da obra se relaciona com a inveja, ciúmes, dentre outros elementos. Trata-se de um filme branco, com uma narrativa branca, mas acredito que temos que consumir tudo que existe no mundo que possa nos servir para alguma coisa. Nesse filme, conta-se uma história hipotética que teria acontecido entre Mozart[8] e Antonio Salieri[9], que era um grande músico da Corte, mas que não tinha a genialidade de Mozart. Ele, então, desenvolve uma relação de inveja com Mozart - que acaba morrendo, enquanto Salieri vai parar em um manicômio.

A inveja é um sentimento humano e, se é humano, qualquer um pode sentir. Eu também gosto de tratá-la como um sintoma da baixa autoestima, e nós estamos sujeitos a isso por estarmos fragilizados por um sistema que diz que nós não temos valor algum. Enquanto não conseguirmos reconhecer o nosso valor como pessoa, somos

[7] O Para assistir ao trailer, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=hn0GMZ_GtwA.

[8] Wolfgang Amadeus Mozart, (1756-1791) foi um músico e compositor austríaco, considerado um dos maiores nomes da música erudita e um dos compositores mais importantes da história da música clássica. Fonte: https://www.ebiografia.com/wolfgang_amadeus_mozart/.

[9] Antonio Salieri (1750-1825) foi um músico italiano, compositor e maestro, teve suas óperas apreciadas em toda a Europa no final do século XVIII. Ficou conhecido por sua rivalidade com Mozart. Fonte: https://www.ebiografia.com/antonio_salieri/.

alvo fácil desse brotar da inveja em nós. E assim passamos a ter problemas com pessoas que deveriam ser nossos aliados, porque estamos todos no mesmo barco, em uma luta coletiva. "Ah, mas é mais clarinha, mais escurinho", isso não importa, estamos todos na mesma parte do Titanic, que é aquela que vai afundar primeiro.

Babá King, um babalorixá nascido na Nigéria, que trouxe o culto de Ifá para o Brasil, fala **que respeitar é mais importante do que amar. Tem pessoas que se amam, mas não se respeitam. O respeito é mais importante do que o amor**. Quando o amor acaba entre pessoas, se o respeito estiver ali, não há problema e cada um vai seguir seus rumos. Mesmo os mais torpes, os mais sujos merecem ser respeitados. E, em uma luta coletiva, precisamos ter em vista que o respeito é necessário.

Dentro dos movimentos de emancipação das mulheres há uma série de brigas e disputas pelo protagonismo, e esse é apenas um dos muitos exemplos que há dentro da militância. Por isso, reforçar a importância de estar em dia com o nosso ser para que façamos uma luta correta e bons pavimentos no caminho para a transformação social.

CONVIVÊNCIA NOS ESPAÇOS DE LUTA

Dentro dos nossos movimentos, nós precisamos conviver. Coletividade é convivência. Há quem pense que essas relações se dão por meio de ordens e superioridade, mas eu acredito que líder é aquele que conduz. E que conduz, porque as pessoas enxergam que ele está com uma lanterna que os outros não estão, mas que um dia vão encontrar. O líder atua em busca de comum acordo, e isso, muitas vezes, nem é verbalizado. Por exemplo, Milton Santos nunca veio na minha casa, mas se ele tivesse vivo, eu não precisaria dizer que ele é uma liderança para mim. Assim como Sueli Carneiro nunca me disse: "eu sou líder do movimento negro", mas temos ela como uma grande liderança. Eu também considero Conceição Evaristo como uma grande liderança. Isso quer dizer que eu concordo 100% com elas em todas suas ações ou falas? Não, quer dizer que tenho respeito por essas figuras que ancoram aquilo que sou quando eu posso me perder em algum momento.

Quando eu estou sendo seduzida pelos truques do sistema branco e quero largar tudo, sair correndo e só ficar vendo vídeo de bichinho na internet, quando não quero mais falar sobre racismo ou acho que tudo vai por água abaixo. Nessas horas, leio Sueli Carneiro, Cida Bento, Abdias Nascimento. Houve uma época em que eu estava desiludida com os homens negros, e nem estava me refereindo ao relacionamento romântico. Então, ouvi Sueli Carneiro no podcast do Mano Brown[10] sobre a relação entre homens e mulheres negros, em que ela pontuou que por mais que o machismo tenha surgido da branquitude, isso foi absorvido pelos homens negros. E que em uma sociedade ser um homem negro representa uma "meia vantagem". Ainda assim, podemos dizer que é um por cento de vantagem, porque o homem branco vai temer em alguma instância esse homem preto e é por isso que existe genocídio da população negra, que é majoritariamente contra homens pretos. O que vemos é a sociedade reforçando a ideia do homem preto raivoso, perigoso, destrutivo e esse mito está por aí. O homem branco facilita a morte de homens negros, porque o vê sempre como uma ameaça. Com as mulheres negras, há outro caminho de violência física, mental e tudo mais que conhecemos.

Mulheres e homens negros precisam ter uma parceria e se enxergar como aliados. Mas, muitas vezes, isso acaba não sendo possível. Neste meu período de desilusão, fui ver uma palestra da Sueli Carneiro e ela contou uma passagem sobre Abdias do Nascimento, que, em um certo Congresso, onde as mulheres negras estavam sendo atacadas e humilhadas, ele foi um homem que se levantou e defendeu todas e isso me emocionou muito. Há muita gente que acusa o Abdias de "palmiteiro", porque ele se casou com uma mulher branca e há também histórias de que quando ele foi casado com uma mulher negra, ele agredia essa mulher. A verdade é que acredito que as pessoas mudam e existe essa possibilidade dele, neste ato, ter mostrado o quanto ele se arrependia pelo que fez com sua primeira companheira.

O fato é que ele defendeu mulheres negras naquele espaço, naquele momento, e isso deve ser supervalorizado. Em algum momento, ele acordou e isso restituiu a minha fé na humanidade, no grupo dos

[10] Podcast brasileiro lançado em agosto de 2021, apresentado pelo cantor e compositor Mano Brown. Fonte: https://open.spotify.com/show/0GnKiVeK11476CfoQEVIEd.

homens negros. Vez ou outra encontramos homens negros que passaram pelo processo descrito por Denzel no filme "O Grande Desafio", que buscam retomar e manter a autonomia, a cognição, a afetividade dentro de um universo mais propício, favorável, a si e aos seus correspondentes sociais.

Conviver não pode ser uma imposição e sempre que alguém quer mandar ou impor aquilo que eu deveria ou não fazer com relação ao movimento que eu milito, costumo afirmar que não há nada mais embranquecido que o autoritarismo. Eu não reconheço nas culturas negras africanas essa veia autoritária que eu reconheço na branquitude. A escritora Sobonfu Somé, autora do "O Espírito da intimidade"[11], que conta das relações afetivas, matrimoniais, de Burkina Faso, mostra que tudo tem ali uma fluidez, um comum acordo, não há idolatria. O que há dentro daquela tradição é que as pessoas, por serem mais velhas, estão mais capacitadas para assumir determinados papéis em comunidade e todos possuem sua importância.

Aquilo que muitas pessoas chamam de coletividade são "cavernas de Platão" ou "panelas", que é aquele nicho de pessoas que se agrupam porque são iguais, e se você não for igual, você não é aceita. "Todo mundo aqui tem que fazer o símbolo, e botar um turbante, e fazer isso e se não fizer, você não é preto". Não importa ter sofrido racismo na escola com oito anos de idade, não importa que fecharam a porta em várias empresas por ser uma pessoa preta, não importa ser uma mãe que perdeu o filho para o genocídio, não importa ser periférico e por aí vai. Por isso, temos que lutar para que nossas relações sejam lineares e não verticalizadas.

COMUNHÃO DE SABERES - ANCESTRALIDADE E LUTA

Nossa experiência de negritude e de ancestralidade nos encaminha para uma comunhão de saberes que se relaciona com uma uma valorização mútua e não por uma hierarquia onde um está no topo

[11] Sobonfu Somé é uma filósofa e professora Dagara. Ela viajou o mundo ensinando ao Ocidente a se reconectar com a dimensão espiritual perdida através dos ensinamentos tradicionais de seu povo. Seu trabalho tinha como objetivo reverter fundos para levar água a províncias do interior de Burkina Faso, território onde vivem os Dagara e outras dezenas de etnias. Fonte: https://faleafrofuturo.medium.com/.

e o outro na base. **Eu sempre fui deliberadamente contra o conceito "preto no topo", porque se há um topo também há uma base e o topo é pequeno, não cabe todo mundo. E aí todo mundo vai para a base, porque o topo precisa de sustentação.** O que eu quero é uma sociedade em que relações sejam lineares e eu olho para o lado e enxergo quem está no mesmo nível que eu.

Temos que buscar, cada vez mais, a consciência de que nossa convivência deve ir para outro caminho. Temos que entender o que é ser o negro brasileiro, como nossa pirâmide se estabelece e como fazemos para romper com a continuidade dessa pirâmide nas nossas relações.

Dentro da psicanálise, existe uma coisa chamada projeção: tudo que vemos no outro, muitas vezes, é uma projeção daquilo que somos e não conseguimos admitir porque o recalque não deixa. O recalque, grosso modo, é um movimento que nossa psique faz de reter, esconder, disfarçar, camuflar e aprisionar aquilo que nós não suportamos em nós mesmos. O ranço também é um sintoma, que está nos dizendo alguma coisa. Por que ele existe? Eu observo que o ranço existe mais entre os minoritários do que entre os que estão no topo da cadeia capitalista. **Eles costumam se espelhar uns nos outros, por isso que existe o pacto narcísico da branquitude, que a Cida Bento[12] tão brilhantemente nos ensina**. Isso quer dizer que eu acho bonito aquilo que parece comigo. Se sou a Giovanna Ewbank, sou, porque a Xuxa gosta muito dela e, na hora de formar o nicho de distribuição de benefícios, não é a Taís Araújo que ela vai levar para perto. Aliás, sempre que estivermos sendo muito bem aceitos pela branquitude, temos que prestar muita atenção de onde saiu essa aceitação toda.

Há uma frase magnífica do Maestro Quincy Jones[13], em uma conversa com Ray Charles[14], eles eram muito amigos, e ele disse: **"Nem uma gota da minha dignidade pela sua aceitação"**. Essa foi a bandeira

[12] Maria Aparecida da Silva Bento (São Paulo, São Paulo, 1952). Ativista, psicóloga. Nasce em 1952, na zona norte de São Paulo. Doutora em psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP) e cofundadora do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (CEERT). É uma das mais relevantes intelectuais e ativistas do movimento negro brasileiro contemporâneo. Fonte: https://www.ancestralidades.org.br/biografias-e-trajetorias/cida-bento.

[13] Quincy Delight Jones Jr. (Chicago, 14 de março de 1933) é empresário, arranjador vocal e produtor musical de trilhas sonoras norte-americano. Com 80 indicações ao Grammy e 28 vitórias, além de um Grammy Legend em 1992, Quincy Jones quebrou barreiras raciais e se tornou o primeiro produtor negro do mundo, além de ter sido o primeiro a escrever trilhas sonoras para o cinema e o primeiro negro a ser indicado ao Oscar. Fonte: https://primeirosnegros.com/quincy-jones/.

[14] Cantor, músico, pianista e compositor norte-americano nascido em Albany, Georgia, U.S.A., considerado um dos maiores músicos populares americanos, representante da essência da música negra de seu país e inventor do soul, um estilo musical construído a partir de elementos do gospel, blues e jazz. Fonte: https://brasilescola.uol.com.br/biografia/ray-charles.htm.

que eles levantaram e defenderam ao longo daquilo que eles construíram na vida. E isso significa muito para nós, porque infelizmente a formação da negritude brasileira passa por um lugar de desejo da admiração branca, uma vez que, nossas relações inter-raciais se deram de maneira diferente do que aconteceu em outros países da diáspora africana. Nos Estados Unidos, houveram leis de segregação que colocavam branco de um lado, pretos do outros, já no Brasil fomos nos misturando. Por isso, é muito possível ver pessoas brancas gostando de pessoas negras. E eu acredito que gostam, mas esse gostar tem um limite e a tendência é que busquemos esse limite que a branquitude não consegue ultrapassar, porque queremos ser gostados integralmente e não pela metade. E aí, vamos dando gotas e gotas da nossa dignidade.

É muito fácil militar contra os brancos que a gente não conhece. Eu brinco sempre com os meus filhos em casa e digo: "fogo nos racistas, mas só naqueles que não me interessam". O Rap tem essa temática de subversão ao sistema e vejo no Djonga uma continuidade de Racionais MCs, ele consegue fazer isso explodir. Ecoa sua fúria negra nos shows e é bonito ver aquela negritude pulando. Mas, quando ele grita fogo nos racistas, eu gostaria de perguntar "de que racista você está falando"? Na racista com quem você namora? Ou na racista que é sua mãe ou seu pai? Você consegue botar fogo no racista que é o seu avô branco? Isso porque as relações entre brancos e negros no Brasil são complexas demais e estão totalmente inseridas no âmbito da afetividade.

Eu digo que é fácil tacar fogo no racista que está chicoteando negro na calçada em São Conrado, mas e aquele racista que vou namorar? Lógico que ele me aceita e me ama, mesmo que me aceite pela metade. Agora, e o meu irmão, ele ama também? E minha irmã? E minha família? Ele consegue não ser racista com o restante dos negros? É isso que devemos pensar quando estamos falando em um caminho de transformação. Quando *Quincy Jones* fala: **"nem uma gota da minha dignidade pela sua aceitação"**, precisamos compreender que não devemos buscar afeto da branquitude, porque indiretamente vivemos em combate com essa branquitude e o que ela menos pode nos dar é o afeto positivo. Eu tenho escrito sobre essa questão do recalque pensando em como isso funciona na branquitude: para eu poder gostar deste preto aqui, eu te-

nho que recalcar o ódio que eu tenho da negritude. Só que eu recalco o ódio que eu tenho da negritude para poder gostar dessa pessoa preta que eu trouxe para a minha convivência, mas esse ódio vai escoar em todos os outros negros que passarem pelo meu caminho.

Nesse sentido, muitas vezes, vemos pessoas brancas casadas com pessoas negras, que têm um ódio furioso contra outras pessoas negras, porque ela faz um esforço para amar aquele negro, mas com os outros, despeja todo o ódio que tem e ainda se acha em desconstrução. Ouvimos frases como: "Sou muito legal, não sou racista, eu até amo um preto ou uma preta". Por isso, é importante que nós, negritude, minorias sociais como um todo, que não busquemos a aceitação, ninguém tem que nos aceitar.

Eu sempre pensei assim: eu não vou sair do mundo porque uma pessoa branca não me aceita, se ela não me aceitar, o problema é dela, eu vou continuar existindo e não vou me moldar naquilo que ela quer, eu vou continuar sendo a pessoa que eu sou. Eu que gosto de punk, que vou no candomblé, na umbanda e acho o budismo legal e também vou. Devemos entender que todo e qualquer ser humano merece estar vivo e ter sua existência respeitada. Nós iremos continuar existindo e sem desperdiçar nem uma gota da nossa dignidade para obter essa aceitação, porque ela é obrigatória, ela não é favor, nem um dom divino.

COMUNICAÇÃO, RAÇA E GÊNERO

POR
TATIANA CARVALHO

Eu sou Tatiana Carvalho Costa, sou professora e pesquisadora, dou aula há mais de 20 anos em cursos de graduação de comunicação social, pensando cinema, publicidade e jornalismo, sobretudo. Estou no doutorado na UFMG estudando cinemas negros. Eu pesquiso cinemas negros a partir do que chamamos de epistemologias negras, que são formas de articular o conhecimento e uma dinâmica de produção teórica feita por pessoas negras. Para olhar essa produção simbólica negra, me dedico fortemente à produção de intelectuais negras e coordeno, atualmente, projetos de extensão que discutem comunicação, representação, raça, gênero e também dou cursos sobre pensamento feminista negro brasileiro.

Recentemente, eu assumi a presidência da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (Apan) e faço parte do Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine). A minha trajetória tem a ver com a docência, curadoria e produção, porque também me dedico à produção de filmes: dirigi meu primeiro longa, trabalho na curadoria de mostras e festivais de cinema. Desde 2018, estou na curadoria da Mostra de Cinema de Tiradentes, trabalho na Mostra de Cinema de Ouro Preto (Cineop), na Mostra Tiradentes São Paulo, na Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte e sou diretora artística do Festival Internacional do Audiovisual Negro (FIAN).
Toda minha atuação profissional se dá muito irrigada pelo pensamento negro, no sentido não só de entender e me inspirar nessas pessoas que são intelectuais negres - que vieram antes e seguem atuando, como Leda Maria Martins, Beatriz Nascimento, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, a própria Sueli Carneiro e várias outras mais contemporâneas, e também não só do Brasil, como de fora delel: bell hooks, Patricia Hill Colins, Angela Davis, entre outras - mas também compreendendo que essa trajetória não é só intelectual, como também de ativismo. Relembro o que a professora Nilma Lino Gomes nos fala: "o movimento negro é educador"[1], um amplo sentido sobre o que os movimentos negros empreendem e o que empreendem os movimentos negros na sociedade é uma mudança, inclusive, nos parâmetros simbólicos dessa sociedade.

Nossa conversa aqui é para pensar o universo simbólico, de representação das imagens trabalhadas em comunicação a partir desse mundo teórico, digamos assim. Para termos um primeiro contato com as imagens e suas dinâmicas, eu vou começar a nossa conversa passando um filme da fotógrafa e diretora baiana Safira Moreira, *Travessias*[2] (2017).

[1] Nilma Lino Gomes. O movimento negro educador: saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2017.

[2] Filme na íntegra disponível em: https://vimeo.com/236284204.

Travessias é um filme dividido em três partes. A primeira começa com uma imagem da década de 1960, que mostra uma mulher negra com uma criança branca no colo, e atrás, além da data, está escrita a seguinte frase: "Tarcisinho e sua babá". Temos o nome próprio de um sujeito masculino, e "sua", um pronome possessivo, indicando o sentido de "é de alguém"; "babá" não é nome próprio, é uma função, e aí a gente deduz que o nome próprio diz respeito à criança. Já se estabelece uma hierarquia na representação da imagem, porque essa mulher não tem nome atrás da foto e, para designá-la, é atribuído um pronome possessivo, que a conecta com a criança - isto é: ela pertence à criança. Vocês já ouviram a expressão "é quase da família"? O que significa esse "ser quase da família"? Ser da família é ser posse da família e não um membro da família. A Safira vai fazer essa imagem colidir, no sentido de colocar em confronto, com o poema da Conceição Evaristo, aquele que fala da mudança de gerações de mulheres negras, desde o navio negreiro até agora, que a voz vai ecoar liberdade; ela cria uma trajetória. Na montagem, a Safira vai desvendando essa foto.Uma das últimas imagens com a qual somos confrontados, é o rosto dessa mulher que está sem nome na foto, mas que nos olha de volta. É como se a Safira restituísse a subjetividade dessa mulher que é tratada como um objeto na descrição da foto.

Aí passamos para a segunda parte, com outra mulher mostrando foto de família, de um arquivo, para dizer a dificuldade que é ter memória visual, do ponto de vista do conjunto de imagens que a sociedade produz. A memória visual negra é uma memória lacunar, tanto no sentido dos arquivos pessoais quanto no sentido mais amplo, imediato. A Safira fez essa restituição na primeira parte e na segunda, ela fez uma coisa muito linda, ao falar: "então, vamos fabular, a partir de agora, vamos inventar essa memória. Porque, além da voz ecoar a liberdade, a gente vai ser a produtora da nossa própria imagem". Assim, aquela menina que segura a imagem faz uma pose para a fotografia e a direção do filme opta por não congelar a imagem, porque ela mantém o gesto e isso acontece várias vezes, as pessoas esperando serem fotografadas, como se estivessem dominando a própria imagem.

Este filme traz a premissa que vou apresentar para vocês durante a aula. A gente está nesse momento, há uma geração inteira que toma

para si não só a responsabilidade de reproduzir as próprias imagens, entendendo a multiplicidade da humanidade negra, mas de incidir, de maneira muito direta e propositiva, em um imaginário social que tem essa memória lacunar, cheia de hiatos, falhas, estereótipos, restrições de significado.

A Cíntia Guedes, da Universidade Federal da Bahia, vai falar que existe toda uma construção de um "cativeiro estético", as pessoas negras foram "libertadas", entre aspas, dos cativeiros formais e legais, mas o que perdura até hoje é o cativeiro estético, que é o conjunto de imagens e possibilidades de comunicação sobre a existência negra, que, por muitas décadas, nos colocou condições restritas de possibilidades de existência.

A comunicação - seja o cinema, as artes, a publicidade, a imprensa - tem sido responsável ao longo das décadas e séculos por criar e endossar as produções simbólicas e as subjetividades. Esse campo da comunicação no qual nós, pessoas negras, nos inserimos, é um campo de produção simbólica que interfere no modo como a sociedade se percebe; é um campo que reitera ou vai repetindo os modos de vida e as hierarquias sociais para ficar colado nas mentes das pessoas.

O racismo e sexismo são lugares que a mídia e a comunicação - pensando no sentido mais amplo - são reforçados por essa dinâmica de produção simbólica. E, felizmente, estamos vivendo um momento de transição. Não à toa, temos falado mais de racismo e tem havido uma reação, porque há uma incidência na produção simbólica, não só na de pessoas negras; e aí tem um contexto muito importante: o impacto das políticas públicas, sociais, governamentais, em nível federal, a partir deste século.

Os anos entre 2000 e 2010 foram marcados por alguns acontecimentos: a implementação das ações afirmativas promoveu maior presença de pessoas negras nas instituições de ensino; no campo da educação, duas leis regulamentaram e determinaram o ensino de história e cultura africana e afrobrasileira[3] nas escolas da educação básica e no ensino superior; a circulação do pensamento negro ativista brasileiro e estrangeiro, cada vez maior nas redes sociais e no mercado editorial,

[3] Lei Federal do Brasil nº10.639 de 2003: estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira". Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm; Lei Federal do Brasil nº11.645, de 2008: altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm.

fezalguns conceitos circularem. Como, por exemplo, "lugar de fala", "racismo recreativo", "racismo institucional", "colorismo", vários termos que começam a circular mais, ampliar e interferir na esfera pública.

Como efeito, é possível observar que toda uma geração começa a circular e se ver como possibilidade em vários outros lugares do mercado de trabalho e na produção simbólica. Essas políticas públicas, não estou falando que é obra só de um governo, mencionando os dois governos Lula e o governo Dilma, não é a obra da benesse dos governos, é conquista dos movimentos sociais negros que ao longo da história, inclusive durante a Ditadura Militar e anteriormente a ela, batalharam muito por essa presença negra.

Hoje colhemos os frutos. A geração de vocês é uma geração que recebeu coisas que a minha geração não teve, o que será uma percepção de que o jogo tá ganho. Mas é luta atrás de batalha, vivemos quatro anos de uma reação forte contrária a nós, na sociedade, como diz a bell hooks, "da cultura supremacista branca", que se vê em crise. Por isso, estamos vendo agora um **racismo de reação**, que é um sintoma da ascensão de um movimento que não tem volta.

Voltando à presença negra e como a gente afeta esse universo simbólico, vou tratar de conceitos que falam sobre essas questões relacionadas à comunicação, raça e gênero, representação, estereótipos e as proposições negras para incidir nesse imaginário coletivo. Para contextualizar, vou trazer alguns dados de uma pesquisa de um grupo que se chama Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas (GEMAA) da UERJ. O GEMAA tem várias pesquisas, qualitativas e quantitativas, relacionadas à presença negra em diversos lugares, seja no jornalismo, no sistema judiciário, no imaginário ou nas universidades. Como exemplo, trouxe pesquisas relacionadas às imagens em movimento, no cinema e na televisão.

Uma pesquisa recente do GEMAA diz sobre o cinema brasileiro[4] a presença de pessoas negras, a diversidade racial, ou a não-diversidade racial e de gênero, nas produções. Vou pegar aqui dois dados: um relacionado à direção, quem tem o controle criativo dos filmes e do protagonismo, quem está à frente, os personagens principais.

[4] Pesquisas completas em: https://gemaa.iesp.uerj.br/projeto/projeto-a-cara-do-cinema-nacional/.

Eles fizeram um levantamento quantitativo dos filmes que entraram em cartaz em circuito comercial, que tiveram grande público, seja no cinema ou nas plataformas de streaming. Até 2017, apenas 1 mulher negra havia dirigido um filme que entrou no circuito comercial no Brasil, um filme de ficção, *Amor Maldito* (1974), de Adélia Sampaio.A partir de 2017, começam a aparecer outras mulheres que dirigiram documentários e ficções: como a Camila de Moraes, Viviane Ferreira e Glenda Nicácio. Há também vários homens negros, como Joel Zito Araújo, Antônio Pitanga,na década de 1970, Odilon Lopes, na década de 1940 e 1950, e outros que dirigiram, mas é muito pontual, sobretudo nos filmes de bilheteria ou que tem grande público. Quem está no predomínio das narrativas são homens brancos.

Na frente das telas, as coisas se embaralham um pouco, mas ainda há discrepância racial, ao passo que há muitos homens e mulheres brancas no protagonismo dos filmes. Além disso, quando falamos de protagonismo, bell hooks vai nos ensinar que a presença nas telas não necessariamente é uma presença que vai nos ajudar a nos reconhecer de maneira positiva, e que a discussão não é só em torno do que ela diz: "bons e maus conjuntos de imagem", temos que entender o que essas imagens estão fazendo para o imaginário coletivo e nas proposições realizadas por pessoas negras.

Cidade de Deus (2002) é um filme de grande bilheteria e com protagonismo negro, e até hoje é falado e comentado inclusive por pessoas negras que gostam desse filme. é o Essa é uma produção que repete a clássica dinâmica de "cativeiro estético" (Guedes), uma vez que constrói e retrata um certo lugar do negro na sociedade. É um bom filme, bem feito etc, mas restringe as possibilidades negras e reitera um imaginário coletivo da existência negra ligada ao crime e à favela. Não que isso não seja efetivamente parte da existência negra, mas não é só isso, existe uma série de complexidades, e quando só uma imagem é projetada, reforça uma série de estereótipos na sociedade.

Como a nossa premissa é outra, temos a produção recente do Gabriel Martins, o longa-metragem Marte Um (2022), que conta a história de uma família negra. A família Martins, que é uma família pobre, da periferia de Belo Horizonte, tem uma filha que é a primeira pessoa a

entrar na universidade, a mãe é diarista, o pai é porteiro e o menino mais novo, o Davinho, joga futebol muito bem e é estimulado pelo pai como a esperança da família, de ter ascensão social, de ganhar dinheiro. Só que o Davinho não quer ser jogador de futebol, ele quer ser astrofísico e com a ajuda da irmã ele vai atrás desse sonho.

É um filme sobre sonho e um deslocamento desse cativeiro estético. Tem o protagonismo do Davinho, mas tem um protagonismo dessa família, a gente acompanha o drama de cada uma dessas pessoas. O filme foi dirigido por Gabriel Martins e é fruto do primeiro edital de ações afirmativas do Ministério da Cultura de 2016[5], também ganharam esse edital Viviane Ferreira, que dirigiu um filme chamado *Um dia com Jerusa* (2018/2021), que tem como protagonista a dona Léa Garcia, e um filme de um diretor cearense chamado Del Cardoso, *Cabeça de Nego* (2020), o qual, inspirado nas ocupações de secundaristas, faz um entrecruzamento de inspiração negra, porque a liderança dessas ocupações se inspira nos Panteras Negras, sobretudo na Angela Davis; na escola, tem uma professora negra que vai conversar sobre isso. Eu gosto muito desse filme, mostra a realidade da escola e a interliga com uma escola fictícia que é criada ali, com as discussões raciais, de gênero e essa politização. São três filmes que surgem de um edital afirmativo. É um edital que deu dinheiro para obras exclusivamente dirigidas por pessoas negras. O *Marte Um* foi selecionado pela Academia Brasileira de Cinema para representar o país no Oscar e, infelizmente, não seguiu selecionado pela Academia Internacional de Cinema.

Ainda nos dados, o GEMAA fez um levantamento de duas décadas de telenovelas da Rede Globo, as de maior audiência, de 1995 a 2014. Na pesquisa *A Raça e o Gênero nas novelas dos últimos vinte anos*[6], o grupo analisou quantitativamente 101 novelas. Por que foram novelas? Durante 20 anos, até 2014, as plataformas de streaming ainda não dominavam o mercado como dominam hoje. Pensando que, atualmente, a audiência de uma novela quando está muito alta é de 70 milhões de pessoas, na época, girava em torno de 150 milhões de pessoas, era metade do país e, indiretamente, era mais gente ainda.

[5] Para ler o chamamento Longa Afirmativo, acesse: https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/clipping/2016-01-20-portalcomunique-se-minc.pdf.

[6] Disponível em: https://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/a-raca-e-o-genero-nas-novelas-dos-ultimos-20-anos/.

A telenovela brasileira ajudou e segue ajudando a forjar nosso imaginário coletivo do ponto de vista do gênero e da raça, se a gente pensar na telecomunicação, que é onde vamos incidir. Vocês estão aqui em um curso multimídia, que tem como pressuposto a produção, então, a produção se dá em diálogo com o imaginário coletivo. Claro que hoje temos nossas bolhas, mesmo em redes sociais e grupos específicos, somos informados de uma maneira mais ampla por uma cultura na qual estamos inseridas, que, em certa medida, tem o imaginário forjado pela telenovela.

Essa pesquisa vai apontar nos números uma sub-representação de pessoas negras: 10% das personagens de telenovelas, protagonistas que tem fala, subjetividade, são pessoas negras. Pior, se a gente falar de mulheres, em 20 anos, apenas 3% de mulheres não-brancas interpretaram protagonistas; de 101 telenovelas, só 2 delas são negras. E, obviamente, que estamos falando de telenovelas da Globo. E sobre homens não-brancos, nenhum foi protagonista, olha que loucura! Ao passo que mulheres brancas foram mais da metade e homens brancos 43%. A primeira novela a ter protagonista negra dentro desse tempo pesquisado se chamava *Da Cor do Pecado* (2004). De novo, não é sobre bons ou maus conjuntos de imagens, mas ter uma protagonista negra não necessariamente significa uma coisa totalmente positiva. A protagonista era negra e a novela se chamava *Da Cor do Pecado*. Além disso, a vinheta de abertura[7] tinha essa insinuação sensual, trazendo o estereótipo da hiperssexualização do corpo da mulher negra.

No campo da televisão, tem uma coisa que é bastante cruel,a produção infantil. Atravessando gerações, desde os anos de 1970, existe uma personagem negra que não chega a ser protagonista, mas está presente nas narrativas: a Tia Anastácia do *Sítio do Pica Pau Amarelo*. Diferente de *Da Cor do Pecado*, que é a hiperssexualização, na obra de Moteiro Lobato, o autor cristalizou a mulher negra no lugar de serviço, não que trabalhar em casa de família, ser cozinheira ou babá, seja algo menor, não é isso, pelo contrário, são profissões dignas. O problema é que a sociedade brasileira tem um conjunto restrito de possibilidades para pessoas negras e esse tipo de produção reitera que a hierarquia precisa ser essa.

[7] Disponível em: https://youtu.be/JXYQIo_9W9I?si=ctF-u65bCJ162cLS.

O livro de receitas da Dona Benta, que é uma mulher branca, foi escrito pela Tia Anastácia, com as receitas dela que era a cozinheira, mas não é a Tia Anastácia que assina o livro. Entendem a hierarquia? Se cria uma subalternização aí, não pela profissão dela em si, mas pelo modo como ela é representada. Tem uma coisa muito cruel em torno dessas narrativas: essa personagem da Tia Anastácia não tem uma subjetividade própria, família, as vontades dela estão todas ligadas à existência dos personagens brancos, ela existe na narrativa para servir aos personagens brancos, como se uma pessoa negra devesse fazer só isso, não tivesse uma vida própria. Por isso, essa diferença marcada pelo filme *Marte Um* é super importante. A profissão da mãe daquela família é a de diarista, mas ela aparece como uma personagem na história, não vive em função das pessoas para as quais trabalha, ela tem a família dela, as questões e dilemas dela. Cuida da própria saúde, se preocupa com a família, sofre um estresse e tem que lidar com isso. Ela tem uma subjetividade complexa, humana, sendo uma diarista. A profissão em si não é um problema, é o modo como a coisa é representada - de novo, utilizando o conceito da Cíntia Guedes - como um cativeiro estético.

A publicidade também é esse lugar de reiterar lugares restritos de possibilidades e estereótipos. Felizmente, a sociedade brasileira está mudando o ordenamento jurídico muito influenciado pelos movimentos sociais. Em 2012, uma marca de cerveja criou uma campanha que circulou por quase dois anos, em revistas impressas e jornais. A campanha objetificava a figura de uma mulher negra com o slogan: "É pelo corpo que se reconhece a verdadeira negra". O que esta frase e imagem têm a ver com a cerveja? É um tipo de associação que é muito perversa que evidencia como o imaginário coletivo é constituído. A campanha parou de circular, porque houve denúncias feitas por entidades e pessoas ligadas ao movimento negro e isso chegou ao Ministério Publico e Ministério da Justiça, que abriu um processo contra o anunciante[8].

Em 2017, a Dove britânica foi obrigada a tirar uma campanha do ar. A campanha do sabonete líquido da Dove trazia uma mulher negra tirando a camiseta e se tornando uma mulher branca. Estou trazendo o exemplo de uma marca que se propõe ser progressista, inclusiva,

[8] Para saber sobre o processo de retirada da campanha dos veículos, acesse: https://www.geledes.org.br/e-pelo-corpo-que-se-reconhece-a-verdadeira-negra-devassa-negra-deve-alterar-conteudo-racista-e-sexista-de-propaganda/.

para diversos tipos de corpos e que apresenta um sabonete para lavar a sujeira, a mulher negra tirava a camisa e virava branca. A repercussão negativa nas redes fez a marca se desculpar[9].

Tudo isso que estou dizendo aqui, o comercial da Dove, a novela *Da Cor do Pecado*, a Tia Anastácia tem a ver com uma questão de estereótipos e imagens de controle. Para pensarmos esses conceitos e articulá-los com o que propomos em nossa produção de conteúdo, vou trazer um autor jamaicano, o Stuart Hall, que foi um teórico, pesquisador, responsável por uma linha teórica da comunicação, os estudos culturais.

Àqueles que quiserem mergulhar na teoria do Stuart Hall, sugiro que leiam o livro "Cultura e Representação" (2016), no qual ele vai apresentar a maneira como dentro de uma cultura a gente constroi modos de representação que normalizam certos padrões e hierarquias. Hall vai dizer que muitas coisas que achamos normais são, na verdade, culturais e, portanto, construídas simbolicamente por meio de processos de representação e significação, e uma dessas questões tem a ver com as hierarquias raciais, de gênero e etnocêntricas, que tem a ver com a xenofobia, por exemplo. São diferentes os fatores que vão articular as hierarquias e determinar o melhor ou o pior na sociedade, e a forma como elas serão introjetadas e normalizadas a partir do campo da comunicação, da produção simbólica de vídeos, textos. Enfim, as narrativas gerais vão consolidar essas hierarquizações e formas de controle.

A comunicação é o campo que contribui para a normalização dessas hierarquias, dessas diferenças negativas e a idealização da narrativa de que existe o "universal", uma narrativa universal, um sujeito universal. Isso vem da filosofia europeia e da Europa como construção desse lugar de parâmetro da humanidade, de desenvolvimento intelectual, industrial, do pensamento.

Por exemplo, a história da medicina é contada a partir da medicina europeia, não se diz da medicina egípcia que é muito anterior e tem soluções mais inventivas e eficazes, anteriores às soluções que a Europa deu na Idade Média, por exemplo. Existe uma construção do pensamento eurocêntrico, que é branco, cisgênero e masculino, sobretudo, como sujeito universal e tudo que não é o sujeito universal, é o Outro.

[9] Para entender o caso, acesse: https://www.geledes.org.br/dove-britanica-e-acusada-de-racismo-em-campanha/.

Vou trazer um outro autor que está na filosofia da história. Existe um conceito de pré-história, a pré-história é anterior a quê? À escrita? E à escrita europeia! Não é à escrita chinesa que é anterior à escrita europeia, egípcia, etíope. É um marcador centrado no que a Europa queria e segue querendo. Este pensamento eurocêntrico queria que fosse a medida da humanidade e aí Hegel na filosofia da história vai dizer que por exemplo, a África não era sequer um lugar civilizado, era selvagem, porque não existia de acordo com os parâmetros europeus. Só que era uma visão completamente distorcida, porque essa criação do Outro selvagem desconsiderava algumas coisas inclusive no parâmetro europeu.

Eu acabei de citar a escrita do Egito e da Etiópia, por exemplo, que são muito anteriores à escrita europeia. Existe toda uma construção de hierarquia discursiva por meio do pensamento, que é o pensamento ocidental e europeu, e mais contemporaneamente, com a ajuda dos meios de comunicação, e aí quando falo de meios de comunicação estou incluindo tudo que se faz na internet. O Stuart Hall vai nos ajudar a entender que existe toda uma construção de uma ideia de *Outro* e de *universal* e a produção da comunicação ajuda a criar essa alteridade, quer dizer, essas diferenças e processos de exclusão. Se ajudasse a criar essas diferenças para dizer "tudo bem ser diferente", ótimo! No entanto, muitas pessoas aqui provavelmente já ouviram que "não, não somos diferentes, somos todos iguais", vocês já reproduziram isso?

Olha que loucura é essa coisa da construção simbólica: nós não somos iguais! Não somos iguais. Na Declaração Universal de Direitos Humanos (1948)[10] está escrito assim: "todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos", esse é o princípio de igualdade na lei, o acesso aos direitos, mas nós somos fundamentalmente diferentes. A grande construção do Outro, da alteridade e da exclusão nos ensina que a diferença é um problema e que precisamos apagá-la. Olha a diferença simbólica que está nisso.

A comunicação, como tem sido praticada até aqui, tem sido responsável por muitas coisas, uma delas é construção da ilusão de igualdade. A gente tem que ter igualdade nos acessos, direitos e, mesmo assim, quando os pontos de partidas são desiguais, tem que haver

[10] Disponível em: https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos.

equiparação, como as ações afirmativas, para haver correções, porque nós somos fundamentalmente diferentes. O grande problema dessa construção simbólica é que as diferenças acabam virando um problema, um marcador hierárquico. A raça e o gênero são marcadores hierárquicos da nossa sociedade.

Em relação ao estereótipo, não vou entrar muito na teoria, mas só para entender um pouco do que Stuart Hall fala sobre isso: estereótipo é um tipo de classificação.O autor, então, faz uma distinção, porque é importante distinguir esse tipo de classificação. Estereótipo é uma redução, a gente precisa dessas reduções de categoria para se comunicar. Para nós que trabalhamos com comunicação, precisamos de um repertório de algumas coisas em comum para a gente conseguir se entender no mundo e, sobretudo, criar mensagem. A gente recorre às tipificações, que não são estereótipos, por exemplo: tipos sociais relacionados à família, o que são? O tipo social pai, tipo social mãe. Ao mundo do trabalho: trabalhador, patrão, pessoa que é empreendedora. Tipo de personalidade: pessoa eufórica, pessoa emocionada, pessoa avoada, pessoa ranzinza.

A gente tem alguns conjuntos de tipos sociais que nos facilitam a compreensão da vida e a gente precisa acessar isso para se comunicar e se relacionar. Por exemplo, quando a gente vai fazer uma reportagem, documentário, um podcast que envolve a notícia, ou a análise de um fenômeno social ou de um acontecimento, por exemplo os ataques às escolas que estão acontecendo agora, para contar essas histórias, vamos recorrer aos tipos sociais, tem o tipo social aluno, tipo social professora, tipo social pais, mães, famílias de estudantes ou órgãos públicos. O tipo social é uma redução, uma pessoa que é estudante não é só estudante, ela pode ser estudante e ser mãe também. Pode estar no EJA, por exemplo. Só que, nessa complexidade, do ponto de vista da comunicação imediata, a gente não entra, no entanto, a gente acessa essas reduções e tipificações.

O Stuart Hall vai fazer essas especificações: tipificação e estereotipagem. A tipificação não necessariamente cria uma hierarquia, se a gente tá contando a história de ataques e toda uma dinâmica das redes sociais, que influencia pessoas, estudantes a cometerem crimes, existe um enquadramento, mas as tipificações “família, professores, agentes de segu-

rança pública, estudantes", não necessariamente criam uma hierarquia entre si. Não tem ninguém que é mais ou menos importante nisso. As famílias, estudantes, professores, todo mundo é vítima ali. Claro que há hierarquia intrínseca às funções que as pessoas desempenham, mas não significa que seja pejorativo considerar esses tipos sociais. Ao passo que o estereótipo, necessariamente, vai criar uma hierarquia e uma exclusão.

Stuart Hall nos ensina que: "a estereotipagem naturaliza, essencializa a diferença, implanta uma estratégia de cisão que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável", quer dizer, o normal é ser igual, o diferente é anormal, por isso a gente fala que todo mundo é igual, mas é igual a quê? A tipificação vai excluir e expelir tudo que não cabe, que é diferente, é uma prática de fechamento e exclusão, vai fixar limites. Os tipos funcionam dentro das regras da sociedade, dentro dos padrões de normalidade: estudante, família. Os estereótipos vão ser delineados fora da regra de normalidade, por quê?

Voltando ao exemplo da campanha da cerveja. Quando olhamos a imagem da mulher negra, podemos pensar "ah, mas isso é uma mulher bonita". Não, eles não estão querendo retratar a beleza de uma mulher negra, mas endossar um padrão de objetificação e sexualização do corpo feminino negro para vender cerveja. É um corpo objetificado para criação de desejo, aprisiona a função. Não só porque é essa imagem, essa imagem se conecta a um histórico de imagens de mulheres negras.

Lélia Gonzalez fez uma reflexão importante sobre isso no texto "Racismo e sexismo na cultura brasileira"[11], no qual ela vai discutir o papel histórico delegado às mulheres negras, sobretudo às jovens. Mulheres negras jovens escravizadas, principalmente se tinham um determinado tipo de corpo, eram sucessivamente estupradas pelo dono da casa grande, pelo filho dele, pelos convidados dele, eram oferecidas como prenda para esses homens brancos. Eram mulheres que estavam no imaginário da casa grande para servir ao desejo sexual dos homens; essa ideia, esse imaginário atravessou o tempo e mesmo após a colonização, tornou-se uma fantasia e um fetiche contemporâneo e será uma das engrenagens da cultura do estupro, por exemplo.

[11] Lélia Gonzalez. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7395422/mod_resource/content/1/GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf.

A Patrícia Hill Collins vai trazer o conceito de **imagens de controle**, porque essa mulher acaba entendendo que o corpo dela é uma ferramenta de poder, em certa medida, só que é uma ferramenta de poder muito pequena em relação a um poder maior; e ela acionando esse corpo, essa sensualidade como uma ferramenta de poder, ela se sente um pouquinho poderosa, ao mesmo tempo se submetendo a uma dinâmica sexista que reduz o corpo dela a um objeto para o prazer do homem.

Claro que tem uma certa autonomia do sujeito. O problema é que cria um ciclo vicioso. Não estou dizendo que uma mulher negra não pode tomar o empoderamento do corpo, a questão é como a gente relativiza isso em relação ao sexismo e à objetificação, como a gente toma posse disso. Na contemporaneidade, isso é bem relativizado, mas aprisionar a mulher negra em um cativeiro estético como alguém que está ali só para satisfazer sexualmente e apenas para isso, esse é o problema do estereótipo.

Há vários outros estereótipos, por exemplo, no mundo do trabalho. Vocês já devem ter visto experimentos sociais: um homem branco de terno, o que significa? Um homem negro de terno, como ele é lido? Vocês já viram esse experimento? A própria ideia de beleza para crianças: eu acho que a mais cruel de todas é a da boneca, a criança negra olha para uma boneca negra e uma branca e perguntam para ela "qual é mais bonita?", e ela escolhe a branca, a que não é igual a ela.

Essa ideia de beleza que esses experimentos sociais ajudam a revelar tem a ver com a dinâmica de estereotipagem que é a manutenção de uma ordem social e simbólica e que vai estabelecendo o normal/anormal, o aceitável. A ideia de beleza negra é construída com muito esforço pelos movimentos negros.

Vou contar uma história pessoal: eu nunca tive cabelo alisado. Vinte anos atrás, eu era parada na rua, xingada e me perguntavam: "você não vai para o salão? Precisa arrumar esse cabelo". Existe uma mudança no simbólico da sociedade e das mulheres negras que tomaram para si essa construção da autoestima. É necessário desconstruir na nossa cabeça um padrão que nos foi imposto socialmente e os estereótipos ajudam a reforçar esses padrões que a gente se esforça tanto ou para desconstruir ou para se enquadrar.

Quando nos propomos a criar peças de comunicação com consciência desses atravessamentos e engrenagens, a gente contribui com a desconstrução desses estereótipos e imagens de controle. A imagem de controle é retroalimentada. É a comunicação, mas a comunicação está dentro da cultura, a comunicação é um lugar que reverbera a cultura, retroalimenta, então, nossa cultura preta é uma cultura que tende a romper e interromper tais lógicas hegemônicas. A Patricia Hill Collins vai dizer que mais do que os estereótipos, as imagens de controle[12] reforçam as posições sociais muito específicas para pessoas negras, sobretudo para mulheres negras. A autora coloca quatro possibilidades de existência negra, que estão agenciadas nas séries de TV, nas novelas, nos filmes, no imaginário coletivo e no comportamento das pessoas, porque as imagens de controle acionam estereótipos, mas elas são introjetadas de tal maneira - porque a dinâmica dos estereótipos é uma dinâmica de normalização e exclusão - que algumas pessoas negras acabam reproduzindo inconscientemente esse lugar que a cultura supremacista branca nos relega.

A ideia central da **imagem de controle é a escolha**, as circunstâncias nos levam, mulheres negras, a sermos matriarcas - a gente pode escolher ser outra coisa como é dada a escolha ao homem branco? Existe uma imagem de controle do homem branco, que é esse lugar de todo o poder, e não à toa, há um índice cada vez maior de depressão entre homens brancos, porque eles não conseguem mais corresponder a esse lugar que ilusoriamente a sociedade deu a eles, que é de super-poderes, tudo pode, tudo sabe.

Voltando às mulheres negras e homens negros: é possível escolher ser outra coisa? Porque a questão da humanidade é questão de escolha, minha humanidade me permite ser o que eu quiser? Ou eu estou aprisionada a essa lógica da imagem de controle me virando ali? A mãe cuida de todo mundo, inclusive da mulher branca.

A questão que faz a imagem de controle ser uma problemática é a questão da escolha; e não é uma escolha individual, porque senão corremos o risco de entrarmos em uma dinâmica de meritocracia. Meritocracia é uma grande ilusão desse sistema de opressão, porque

[12] Vídeo Patrícia Hill Collins e as imagens de controle disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XVdbyhuAJEs.

as pessoas têm condição de saída diferentes, a linha de chegada é a mesma, ou seja, você não chegou lá porque não se esforçou? São as circunstâncias que impossibilitaram essa mulher de sequer ter a possibilidade de se pensar em outro lugar.

A imagem de controle revela um (quase) padrão de existência negra. Quando a gente olha e identifica este padrão, vemos um problema que é quase individual, mas, sobretudo, identificamos um problema que é da sociedade. Existe imagem de controle de uma mulher negra executiva de uma empresa do mercado financeiro? Essa mulher, ao chegar nesse lugar, tem que se inventar, inclusive, porque as imagens desse lugar são de homens brancos.

É complexo. Por exemplo, vocês estão se dedicando a produzir imagens por meio da dimensão sonora, e quando a gente faz podcast acionamos um conjunto de imagens possíveis na cabeça de quem ouve. Essa dimensão das imagens é uma coisa maior, pensando nesse conceito. Não é só o visível. Vocês que se dedicam a isso, e eu também me dedico a isso, estamos sempre com esses dilemas: ao ter consciência de tudo isso, como a gente dialoga com esse imaginário coletivo que estabelece as coisas dessa maneira? Como a gente relativiza, desconstroi?

Nao sei se vocês lembram: um dia aconteceu uma grande discussão sobre racismo na GloboNews, no entanto, apenas jornalistas não-negros estavam com a cara na tela, dando a sua opinião. Isso causou um alvoroço nas redes sociais e, no dia seguinte, para resolver o problema, a direção de jornalismo colocou reporteres negros na tela. Como se isso pudesse resolver um problema que é constitutivo desse lugar da branquitude, o de achar que é um sujeito universal e pode falar de tudo sem complexificar. Não estou dizendo que só deveriam ter pessoas negras naquele momento, mas era necessário ter uma multiplicidade de pontos de vista, ter só gente negra não vai resolver o problema.

Vou convidar a bell hooks para a nossa conversa, uma autora da qual eu gosto muito. Ela nos ajuda a pensar em proposições e a refletir sobre isso. A proposição da bell hooks tem a ver com a **postura opositiva ou olhar opositivo** em relação à dinâmica dos estereóti-

pos, cativeiro estético e imagens de controle da sociedade, entre outras coisas. A bell hooks fez análises da cultura e olhou para os produtos midiáticos no livro "Olhares negros, raça e representação" (2019), além de olhar cinema, televisão, videoclipe, fala da Madonna, Spike Lee. Ela fala de várias coisas e de cineastas negras, programas de televisão, séries. Ela se dedicou a pensar e analisar sobre diferentes áreas a partir dessa posição oposicional, e tem um livro dela muito bonito chamado "Tudo sobre o amor" (2021), no qual ela vai dizer sobre a dinâmica do amor, que aquela matriarca é a mulher durona que tem que resolver tudo, ela é amorosa, mas é amorosa dando uns tapas, o que isso significa?

A bell vai analisar os produtos da comunicação, os conteúdos comunicacionais, numa dinâmica da cultura dos Estados Unidos - que, em alguma medida, nos serve como referência - como a cultura da supremacia branca ou a imposição de uma lógica branca. No texto **Intelectuais negras** (1995), bell hooks fala:

> *Num contexto social capitalista de supremacia patriarcal branca como esta cultura, nenhuma negra pode se tornar uma intelectual sem descolonizar a mente. Mulheres negras podem se tornar acadêmicas bem-sucedidas sem passar por esse processo e, na verdade, a manutenção da mente colonizada pode habilitá-las a vencer na academia, mas isso não intensifica o processo intelectual. (hooks, p. 474, 1995)*[13]

Vou pegar este trecho sobre a presença de mulheres negras na academia e vou pedir para vocês fazerem um exercício de ampliação: a presença de mulheres negras ou pessoas negras, no geral, em lugares que são considerados de poder. A bell vai dizer que a gente precisa descolonizar nossa mente. Pergunto: é possível sobreviver nesses lugares com a mente colonizada? Super possível. Inclusive transitar melhor sem nenhum problema, mas isso não significa fazer um bom trabalho.

[13] bell hooks. Intelectuais Negras. Revista de Estudos Feministas, vol. 3, nº 2, Florianópolis, UFSC, 1995, pp.464-478. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf.

Em um outro trecho, ela fala:

> *O modelo de insurgência que Cornel West defende identifica adequadamente tanto o processo em que negras devem empenhar-se para se tornarem intelectuais, quanto as posições que temos de assumir para manter e alimentar essa escolha. Para contrabalançar a baixa estima constante e ativamente imposta às negras numa cultura racista e sexista e anti-intelectual, aquelas entre nós que se tornam intelectuais devem estar sempre vigilantes. [...] Muitas vezes o trabalho intelectual leva ao confronto com duras realidades. Pode nos lembrar que a dominação e a opressão continuam a moldar as vidas de todos, sobretudo das pessoas negras e mestiças. Esse trabalho não apenas nos arrasta para mais perto do sofrimento, como nos faz sofrer. Andar em meio a esse sofrimento para trabalhar com ideias que possam servir de catalisador para a transformação de nossa consciência e nossas vidas e de outras é um processo prazeroso e extática. Quando o trabalho intelectual surge de uma preocupação com a mudança social e política radical, quando esse trabalho é dirigido para as necessidades das pessoas, nos põe numa solidariedade e comunidades maiores. Enaltece fundamentalmente a vida". (hooks, bell, p. 477-478, 1995)*

A partir disso, podemos pensar o seguinte: a gente vive em uma sociedade capitalista, de fundo liberal, democrático ou pseudo-democrático, que se sustenta no racismo e no patriarcado. Esses são os pressupostos dela e da nossa cultura, não à toa que há essa a hierarquia, raça e gênero são marcadores hierárquicos no contexto social em que a gente vive.

Então, não tem jeito de acabar com o racismo? Com o capitalismo não, de jeito nenhum, porque a pirâmide do capitalismo é assim: para estar no topo critérios são necessários, já que no topo cabe pouca gen-

te. Quem pode ocupar o topo? Quem precisa estar na base? Raça e gênero entram como alguns desses critérios para estabelecer inclusive a diferença de classe. Nesse contexto da sociedade, quem rompe a barreira? Quando bell hooks fala de trabalho intelectual, reitero que o trabalho de comunicação é um trabalho intelectual. Produzir conteúdo é um trabalho intelectual. Quem se arvora ao fazer isso vai, necessariamente, se confrontar com uma dinâmica de entender algumas coisas que nos levam ao sofrimento, porque compreender que a sociedade é racista, e que existe uma dinâmica simbólica sobra a qual não temos poder, causa sofrimento.

Uma sociedade capitalista de fundo liberal, pseudo-democrática, é uma sociedade que, sobretudo na faceta liberal, estimula o individualismo. Você é empreendedor de você mesmo, você não está sendo explorado por uma plataforma de tecnologia, que te faz ser uma pessoa que vai entregar a comida e mal pode pagar a comida que está entregando, além de ser maltratado. Uma mulher branca chicoteou um homem negro. Ela se enfurece, tira o cinto que prende a coleira do cachorro e chicotea o entregador[14]. As imagens são chocantes.

Essa sociedade diz que esse sujeito que foi chicoteado por uma mulher branca é empreendedor dele mesmo, se ele não é bem-sucedido é porque não se esforçou o suficiente. O que quero dizer com isso? Vivemos em uma sociedade que nos ilude com o individualismo.

O pensamento a partir do feminismo negro e do que a gente herda da própria resistência negra vai nos dizer que a gente só sobrevive coletivamente. Se nós, pretos, acharmos que vamos dar conta de sobreviver neste mundo sozinho... esse mundo é feito para moer a gente. Não existe isso. Por isso que a bell hooks fala no plural, que é esse trabalho que nos coloca em solidariedade com a comunidade maior. A ideia da matriarca de novo, a pessoa que vive para o coletivo e organiza essa coletividade.

Ainda com bell hooks, entrando nessa definição que ela traz da supremacia branca: isso não significa que em todos os lugares tem uma Ku Klux Klan que vai nos linchar não. É mais sutil que isso, apesar de, sim, haver pessoas dispostas a chicotear um homem negro no meio da

[14] Para entender o caso, acesse: https://mundonegro.inf.br/ela-me-tratou-como-seu-eu-fosse-escravo-diz-entregador-chicoteado-por-nutricionista-branca/.

rua. Gostaria de ressaltar os termos "supremacia branca", ou "cultura supremacista branca", de acordo com a nota de rodapé da tradutora Stephanie Borges no livro *Olhares negros: raça e representação* (2019):

> *não estão ligadas à ideologias de pureza racial, mas às circunstâncias relacionadas à ideologia racista e ao colonialismo, em que as narrativas culturais e a produção de conhecimento partem do ponto de vista de pessoas brancas. Daí a existência de tantos protagonistas brancos na literatura e no cinema, e a leitura de teóricos brancos especialmente europeus, dispensando perspectivas de negros e indígenas, que foram definidos como inferiores pelo pensamento racista/colonial (hooks, p. 26, 2019)*[15].

A postura oposicional que bell hooks nos propõe não é uma posição de destruição das imagens dessa cultura supremacista branca, mas é uma oposição no sentido de desconstrução. Vocês já viram o clipe The Carters - Apeshit[16] da Beyoncé e do Jay Z? Eles não estão lá destruindo as imagens do Museu do Louvre, eles estão com a postura deles junto às imagens. Com os corpos deles, eles estão relativizando o conceito de beleza e de poder. Se opondo a uma narrativa histórica que determina o lugar de beleza e de poder somente para pessoas brancas. Outro ponto interessante a observar, é que não é um clipe de uma pessoa sozinha, embora a Beyoncé apareça sozinha e o Jay Z também; o clipe é de uma dupla, um casal acompanhado de várias pessoas negras criando essa oposição.

Novamente trago uma citação de bell hooks: "A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito". (hooks, bell, p. 38, 2019). Não é simplesmente estar lá: era só gente branca, agora vamos colocar gente preta. Isso não resolve, tem que entender como essas imagens das pessoas negras vão ser articuladas. bell hooks afirma, ainda:

[15] bell hooks. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019, p. 26.
[16] Clipe completo em: https://youtu.be/kbMqWXnpXcA?si=gn1H1mrEsvMioz9Y.

> *Em geral, o que é considerado bom é apenas uma reação contra as representações obviamente estereotipadas criadas por pessoas brancas. No entanto, atualmente somos bombardeados por imagens estereotipadas criadas por pessoas negras. Não é uma questão de "nós" e "eles". A questão é de ponto de vista.*

Querem ver um exemplo? O filme Medida Provisória (2020), dirigido pelo Lázaro Ramos, cria um afro-bunker. É bom, mas também é ruim, porque tem umas questões de falsa simetria: em alguns momentos, cria-se uma situação de racismo reverso, é uma doideira isso. É um filme que tem vários problemas de representação. É um tanto de gente preta, que legal! Sim, que legal! Ele é bom e ruim, não é totalmente bom, nem totalmente ruim. A questão é complexa.

> *(...) É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagem subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras. (...) E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver (hooks, p.38-39)*

bell hooks diz que "o mundo real da criação de imagens é político - e que a política da dominação influencia a forma como a grande maioria das imagens que consumimos é elaborada e comercializada" (2019, p-38-39). E acrescento: influencia o modo como a gente produz conteúdos e imagens. Nessa dinâmica de sociedade que vivemos, preto está na moda. Todo mundo quer um pet preto para chamar de seu, para dizer que não é racista. Numa sociedade de consumo, e portanto de objetificação, a gente corre o risco de ser seduzida pela dinâmica da objetificação, como se ser antirracista fosse um valor, e então usar a imagem de gente preta para se dizer antirracista.

As nossas lutas viram slogan de camiseta que depois vai ser vendido em loja de gente branca que explora gente preta. A gente vira produto, nossas lutas viram produto, essa dinâmica é muito complicada, precisamos estar atentos a essa lógica da subjetividade e do consumo.

Com a tomada de consciência, é inevitável partir para luta, é luta atrás de batalha. Seja o engajamento político, organizado, seja no dia-a-dia, a gente vira a chata da família. Os conteúdos que a gente produz vão ser políticos nesse sentido. Entretanto, é necessário entender a modulação deste discurso. Não precisa dar textão toda hora, a gente pode incidir no universo das imagens sendo propositivas dentro dos propósitos de comunicação ou artísticos aos quais nos arvoramos a fazer.

Dei essa volta para retornar ao filme da Safira Moreira. Em Travessia, frente à violência da imagem, da desumanização da mulher negra, a diretora escolhe construir uma narrativa que se posiciona contrária a isso e a partir dessa desconstrução, vai-se restituindo a imagem daquela mulher. Lembram que no verso da foto está escrito "Tarcisinho e sua babá"? A direção vai desmembrar essa imagem. Vamos vendo pedacinho por pedacinho da fotografia, isso nos leva a olhar com cuidado, a enxergar essa mulher negra.

Quando a gente olha com cuidado para essa mulher, a gente entende que ela está nos olhando também, e criamos um laço. A criação desse laço diz respeito a algo que a gente aprende com a Beatriz Nascimento. Ela nos traz, a genealogia do conceito de quilombo, no texto "O conceito de *quilombo* e a resistência cultural negra" (1985), no qual diz que o **aquilombamento é uma coisa não necessariamente territorial**. Por mais que associemos a ideia de quilombos ao território físico. Há no quilombo uma dimensão ideológica, de ficção participativa, que vai ajudar nas dinâmicas negras no geral, nos movimentos negros.

Atualmente, estou desenvolvendo uma pesquisa na qual trabalho o "fenômeno da grande produção negra no cinema", articulo o conceito *quilombo cinema*. Não são apenas as pessoas negras que estão produzindo os filmes, existem intelectuais pensando, fazendo pesquisa, crítica, tem o público que vai, gente que produz as mostras exclusivas de cinema negro. Existe todo um movimento de pessoas interconec-

tadas que estão lendo mais ou menos as mesmas coisas, estão a dois, três graus de separação, e que estão interconectadas independente da proximidade geográfica. Isso nos ajuda a entender que somos coletivamente constituídos, nos ajuda a sobreviver, ajuda a nossa saúde mental, ajuda a nossa produção e as estratégias que criamos para exercer nosso papel e função social.

A minha primeira formação profissional foi como jornalista, atuei e dou aula no curso de jornalismo. Faço parte de um grupo de jornalistas negras mineiras chamado Coletivo Lena Santos, nós nos reunimos em um grupo de *Whatsapp* e, às vezes, nos encontramos presencialmente. Ter um coletivo, um conjunto de pessoas que passam pelas mesmas coisas, com quem você pode compartilhar e achar soluções coletivamente, ajuda na sua sobrevivência psíquica, ajuda a resistir nesse lugar e perseverar, e a ter uma incidência política no campo do conteúdo das imagens.

Por fim, há dois pontos que essas intelectuais nos ajudam a pensar: (1) a tomada de consciência sobre si e a sociedade; sobretudo com uma oposição ao racismo em si e à uma dinâmica da sociedade que nos quer cada vez mais sozinhos, nesse individualismo neoliberal. (2) Estar junto, produzir conteúdo a partir de uma dinâmica coletiva. Não estou dizendo que apenas a experiência coletiva é válida, invalidando o desejo individual de exercer e se consolidar profissionalmente, mas, na experiência e dinâmica coletivas, há uma possibilidade de espelhamento e das trocas que nos fortalece.

PARTE 3

COMUNICAÇÃO, TERRITÓRIO, IMAGENS E MOVIMENTOS COLETIVOS

ARQUITETURA E RESISTÊNCIA NEGRA

POR
GAB DE MATOS

Sou Gab de Matos, sou arquiteta urbanista afro-brasileira. Eu gosto de marcar esse lugar, porque é desse lugar que eu parto para pensar nas arquiteturas que eu crio, analiso e critico. Gosto muito de marcar isso, também porque entendo que esse campo da arquitetura é um campo como muitas profissões acadêmicas, que envolvem ensino superior. É um campo muito elitista, muito embranquecido e, na verdade, foi historicamente construído para ser dessa forma. A arquitetura, a partir do meu entendimento, é uma manifestação cultural. Assim como, em algum momento da humanidade, tivemos que aprender a cozinhar para viver, tivemos que aprender matemática, ciências, tivemos também que pensar a arquitetura para nos proteger no mundo.

Estou muito feliz de estar aqui. Há algum tempo, quero, de alguma forma, contribuir com Geledés, porque eu entendo que Geledés é uma instituição focada na organização de mulheres negras e na potência de quando a gente se junta, se aquilomba, e o que é possível de acontecer a partir disso. Meu trabalho está muito relacionado com isso. Como eu sou arquiteta urbanista, entendo que a arquitetura e urbanismo estão relacionados com tudo na nossa sociedade. Está muito mais relacionado do que imaginamos. Eu fiquei muito feliz de poder fazer essa conversa aqui com vocês, que eu acho que vocês podem se identificar, ou com o meu trabalho na arquitetura, ou com a minha trajetória pessoal, ou de uma forma geral com a minha trajetória profissional. Espero que, de alguma forma, eu possa inspirar vocês, e eu espero que isso aconteça. Vou fazer uma apresentação da minha trajetória pessoal e profissional nos últimos 10 anos.

A arquitetura é uma forma de se manifestar no mundo e, em um dado momento da história, ela vai começar a atender aos interesses da elite. Isso foi sendo construído na Idade Média e chegou ao que vivemos hoje nesse momento contemporâneo, que vale refletir sobre quem pode ter um serviço de um arquiteto. Essa é uma discussão que eu também faço dentro do campo: **quem tem dinheiro para pagar um projeto de arquitetura? É possível a gente fazer uma prestação de serviço de arquitetura que possa ser acessível para todo mundo?** Qual é a camada da população brasileira que mais precisa do serviço de arquitetura? A arquitetura pensa na qualidade do espaço, da nossa casa, mas também do espaço construído, do ambiente construído, que é a cidade. Imaginem que na arquitetura a gente define a organização do espaço de acordo com a dinâmica da pessoa que mora naquele lugar, então, se eu sou uma pessoa que cozinha muito, preciso ter uma cozinha confortável. Mas como fazer uma cozinha confortável, próxi-

ma de uma sala ou em um espaço onde a cozinha está integrada com a sala? A arquitetura pensa nisso tudo, e também sobre a abertura da janela, de forma a aproveitar o sol e a ventilação natural sem ter que gastar muita energia com ventilador ou com luz acesa durante o dia. Ademais, o pensamento urbanístico pode planejar se a calçada precisa ser larga no centro, porque muitas pessoas circulam, e vai haver vendedor ambulante ou então uma barraca. A rua precisa ter um espaço para passar bicicleta, carro e até ônibus. Tudo isso também é pensado pelo urbanista. A formação de Arquitetura e Urbanismo no Brasil, desde a década de 1990, é feita de forma conjunta. Hoje em dia, no Brasil, todas as formações aprovadas pelo MEC são constituídas dessa dupla formação: arquiteto e urbanista.

Para contar sobre a minha história e trajetória, gosto de partir dessa frase: **"Estamos em pleno mar", que é uma frase de uma poesia do Castro Alves**, para falar que o nosso ponto de partida é o Atlântico. Precisamos pensar, sobretudo nós, pessoas negras no Brasil, que a nossa existência aqui acontece a partir do trânsito Atlântico, ou seja, temos uma experiência nova, que é a experiência da diáspora africana originada neste território brasileiro. Mas carregamos a bagagem do território africano, que é uma bagagem muito rica em conhecimentos.

Estamos aqui neste território, a América do Sul, no Brasil, terra dos povos originários da região sul das Américas e temos, como língua oficial, a língua do colonizador. Assim, ainda que a gente esteja neste território indígena, ameríndio, infelizmente, a forma que temos para nos comunicar, é pela língua portuguesa, ou seja, a colonização está muito enraizada em como somos, na nossa identidade brasileira e também na forma como nos colocamos para o mundo.

Na história da diáspora africana no Brasil, houve o sequestro de 5.848.266 pessoas do território africano, número que representa 46,7% do total de escravizados trazidos para as Américas e Europa, ou seja, a metade veio para o Brasil. Por conta disso, temos uma grande herança cultural africana em todas as instâncias da nossa vida na sociedade e, ao mesmo tempo, o racismo invisibiliza toda essa contribuição gigante de conhecimento africano que está colocado na nossa cultura.

Existe uma frase de Beatriz Nascimento no filme *Ôrí*[1], de 1989, que representa um marco desse pensamento afro-brasileiro, que tem relação com o entendimento diferente dentro desse território. Ela diz: "(...) foi transportado para a América um tipo de vida que era africano. É a transmissão de uma cultura e de uma atitude no mundo, de um continente no outro, de África para a América". É interessante o que ela fala sobre um tipo de vida e uma atitude no mundo, algo subjetivo, que não conseguimos fazer comparações exatas, mas existe um jeito africano que foi transportado para o Brasil.

PESQUISADORA MILITANTE

Eu me formei em 2010, em Minas Gerais, e desde 2010, quis fazer mestrado. Só que, infelizmente, para você pesquisar no Brasil, tem que ser muito jovem, ter uma estrutura familiar ou uma estrutura coletiva, que te permita viver com uma bolsa muito reduzida. E, em 2010, quando me formei, eu não tinha isso. Eu precisava entrar no mercado, trabalhar e ganhar dinheiro, por isso não consegui ingressar no mestrado e, desde que eu ingressei no mercado, continuei pesquisando de forma autônoma. Vale reforçar aqui que podemos pesquisar, podemos ser seres curiosos e organizar as nossas buscas em forma de pesquisa sem estarmos associados à academia ou à universidade.

Então, eu fui pesquisando de forma paralela até que comecei a desenvolver uma pesquisa somente em 2020. Após 10 anos de formada, eu ingressei no mestrado, no Diversitas, um núcleo muito importante para pessoas negras, pesquisadoras da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Depois de entrar na academia, eu me localizei nesse lugar de "pesquisa militante". Por quê? Por entender que tudo que eu vinha fazendo até aquele ponto era pesquisa militante. Ademais, além da pesquisa, eu criava ações, organizava debates dando visibilidade para a questão da mulher negra na arquitetura. Pesquisa militante é: **"o acúmulo, prático, teórico, ao longo da histó-**

[1] A história dos movimentos negros no Brasil, entre 1977 e 1988, é contada no documentário Ôrí, lançado pela cineasta e socióloga Raquel Gerber. Tendo como fio condutor a vida da historiadora e ativista Beatriz Nascimento, este filme traça um panorama social, político e cultural do país em busca de uma identidade que contemple também as populações negras e mostra a importância dos quilombos na formação da nacionalidade. Fonte: https://negrasoulblog.wordpress.com/2016/08/25/309/.

ria, para o qual contribuíram pensadoras, pensadores, militantes, pesquisadores, intelectuais, movimentos sociais, organizações políticas e coletividades, com suas reflexões, sonhos, ações e vida. Representa, portanto, um patrimônio dos povos latino-americanos em luta por dignidade, em suas diversas dimensões" (Jonathan Jaumont).

Esse tipo de pesquisa trata de um conceito latino-americano ligado à nossa resistência e à nossa forma de se organizar em sociedade para ter dignidade e poder se aquilombar com os nossos. A pesquisa é a vida, porque vou pesquisando, vou vivendo a minha vida, vou buscando estratégias de me encontrar nessa pesquisa, de entender os meus e a minha própria família, porque são sempre dinâmicas com mulheres negras, com passados de violência por conta do racismo. Em cada lugar que eu chego com minha pesquisa, faço uma análise crítica na minha própria vida pessoal.

Minha mãe é do Mato Grosso e somente com quase 25 anos foi morar no Rio de Janeiro em busca de melhor qualidade de vida. Ela ficou órfã de mãe com 6 anos e de pai com 11. Passou a vida inteira buscando estratégias para conseguir viver com dignidade. A dignidade, para ela, era algo ligado à educação, poder estudar e poder trabalhar. Quando ela chega no Rio de Janeiro, alguém faz o registro desta foto, é uma imagem muito importante para mim, que me ajuda a entender onde eu me localizo e onde, historicamente, o povo negro se localiza com relação às migrações. **Assim como Beatriz Nascimento colocou, essas travessias se conectam à nossa vida, ao nosso modo de viver no mundo, essa abertura para se movimentar.** Um tempo atrás, pesquisando sobre migrações, cheguei em um dado sobre o fato de que pessoas africanas migram mais dentro do próprio território africano do que fora dele.

Essa informação é algo interessante para a gente entender o quanto a cultura africana se entrelaça por conta das migrações. É muito difícil definir que uma cultura é apenas banto, por exemplo. A "mancha" mesmo de cultura banto no continente africano é gigantesca e atinge quase 70% do continente. Mesmo assim, é possível ver algo da cultura banto relacionado ao Egito. Dessa forma, vemos que as culturas vão se relacionando por meio dos desenhos que as migrações fazem.

No Brasil, temos migrações importantes que aconteceram dentro

do território como, por exemplo, a diáspora baiana das mulheres negras que migram para o Rio de Janeiro no final da período escravidão. Elas migram e começam a criar um movimento ao redor da Praça 11. Tia Ciata é um desses nomes que surgem, e que criou também aquele ambiente que ficou conhecido como "Pequena África"[2]. Minha família também migrou da Bahia para o Mato Grosso, em busca de melhores qualidades de vida. Minha mãe é a primeira geração da minha família que nasce no Mato Grosso, ou seja, até então todo mundo era do Sul da Bahia. E eu compreendo essas migrações porque sou mineira, estou em São Paulo, minha irmã é mineira e migrou para o Recife, ou seja, continuamos nesse trânsito e isso é algo natural para mim. Eu sempre penso, quando estou em um território, de que forma posso contribuir e o que aquele território tem para contribuir comigo, e caso não haja mais essa troca, tudo bem, sigo para outro, **sempre pensando em como viver com dignidade e em me aquilombar com os nossos.**

No filme *Ôrí*, Beatriz Nascimento pontua: "como se o corpo fosse o documento", pensando que no movimento da escravidão, o documento foi o próprio corpo e a cabeça, o nosso ori, e o que eles e elas conseguiram trazer de conhecimento construíram esse país.

Eu sempre falo a partir desse trânsito, porque esse é meu ponto de partida para tudo que eu venho pensando na minha trajetória profissional. Sankofa[3] quer dizer: voltar para pegar, no sentido de partir do ponto de criação, de produção de conhecimento dos nossos antepassados. Podemos sempre pensar em significados diferentes com relação aos conhecimentos ancestrais, porque o nosso tempo exige soluções e estratégias diferentes. Mas é importante sabermos que podemos partir de entendimentos ancestrais para fazer com que essas tecnologias atendam às questões do nosso tempo e àquelas que ainda estão por vir.

[2] O território da Pequena África do Rio de Janeiro engloba uma vasta região que inclui os bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo, Praça Onze e Centro. Trata-se de uma localidade afirmada e construída como um território negro na cidade. Fonte: https://observatoriodopatrimonio.com.br/site/index.php/itens-de-patrimonio/pequena-africa.

[3] A palavra Sankofa que, na verdade, tem dois símbolos que a representam, um pássaro mítico e um coração estilizado, simboliza a volta para adquirir conhecimento do passado, a sabedoria e a busca da herança cultural dos antepassados para construir um futuro melhor. Fonte: https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simbolo-africano/.

Para exemplificar esse contexto, tem uma foto de Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento e Lélia González[4] juntos. Todos os três são referências nas minhas pesquisas, mas, especialmente, tudo que faço e penso, carrego Lélia e Beatriz comigo. Elas produziram um conteúdo tão rico para pensarmos tudo que quisermos. Eu retorno sempre nos livros da Lélia, da Beatriz e da Sueli Carneiro. Temos uma grande sorte de ter essa nossa contemporânea potente e em atividade produzindo materiais e conteúdos. E é sempre bom voltar e ler o que os nossos escreveram e falaram antes, sempre referenciando aos nossos. Estou utilizando aqui um conceito criado por Beatriz, um dado levantado por Lélia e é importante sempre referenciar, porque, infelizmente, a branquitude apaga e se apropria das nossas ideias e conceitos. Existe uma frase do Henrique Cunha[5], um engenheiro que trabalha no campo da arquitetura: **"é possível identificar uma unidade cultural em África, essa unidade cultural pode ser reconhecida quando comparamos as diversas sociedades africanas entre si e vemos que todas elas têm em comum valores sociais. Esses valores são bastante distintos dos valores europeus ou ocidentais e dos orientais. São fortemente africanos"** (CUNHA, 2010).

Eu fazia palestra sobre a arquitetura afro-brasileira e as pessoas diziam: "Meu Deus, mas que arquitetura é essa? Como que eu vou conseguir identificar?" E eu respondia: "ela está presente no nosso dia a dia, entendeu? Está nas ruas, ela está colocada nas ruas da cidade". **Infelizmente, aprendemos a identificar o que é branco, o que é norte-americano, o que é europeu, não aprendemos a identificar o que é negro, o que é africano**.

Encontramos similaridades em edifícios em Dakar, no Senegal, Salvador e no Rio de Janeiro, por exemplo. Se você analisar arquitetonicamente, consegue ver que há referências: a presença de muitos arcos na fachada, colocados de forma seguida e que dão um ritmo

[4] Imagem disponível em: https://educacaoeterritorio.org.br/wp-content/uploads/2021/03/beatriznascimento_abdias_lelilagonzales.jpg

[5] Henrique Cunha Jr. nasceu em São Paulo, no bairro do Bexiga, em 1952. Passou a infância no tradicional bairro do Ipiranga, tendo estudado no Colégio Estadual Brasílio Machado. Formou-se em Engenharia Elétrica na USP e em Sociologia na UNESP de Araraquara. Mestre em História, cursou doutorado em Engenharia Elétrica na França. É Livre-docente pela Universidade de São Paulo e Professor Titular da Universidade Federal do Ceará, tendo também lecionado na USP. Fonte: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/276-henrique-cunha-jr.

na construção. Isso é tudo referenciado em uma arquitetura, que, no caso, é de Dakar. Em diversos lugares do Nordeste, há representações da arquitetura africana no Brasil, como, por exemplo, a questão dos azulejos, que é muito característico do norte da África na arquitetura. E, aqui, temos o costume de acreditar que tudo quanto é azulejo é português. A verdade é que os azulejos portugueses, que identificamos na maioria das vezes, são azulejos que chegaram em Portugal a partir da imigração africana para Portugal. Desse modo, sempre que retornamos para determinados pontos da história, vemos que as informações são diferentes do que nos foi ensinado. Há também referência nas arquiteturas de barro, arquiteturas de terra.

É possível identificar em arquitetura mais antiga, onde há predominância do barro como matéria-prima para construção, a cidade inteira fica com essa característica de tom terroso, e isso se dá por se tratar de uma região muito árida, que não tem presença de vegetação e as pessoas precisam desenvolver uma forma de construir que esteja adequada ao ambiente onde elas vivem. De forma resumida, trata-se de um conceito ligado à sustentabilidade, que hoje em dia as pessoas abordam como se fosse a coisa mais nova do mundo. **No continente africano, a sustentabilidade sempre existiu, pois já havia uma forma de construir e de existir no mundo sem agredir a natureza como uma tecnologia ancestral africana. Aqui no Brasil isso também aparece como tecnologia ancestral afro-brasileira.**

No Brasil, gostamos de grafias nas fachadas como, por exemplo, os grafites, as tipografias que escrevem o serviço prestado do comércio etc, e isso é muito africano. Não sabemos exatamente de onde vem, mas está intrínseco ao nosso jeito de existir no mundo. Se observarmos grafias feitas em muros e construções na Nigéria, Egito e no Brasil, é possível ver que existe uma linguagem similar sendo colocada.

Há uma forma de se apropriar do espaço de maneira manual, que não coloca a arquitetura como uma coisa de escala industrial, longe do ser humano e que diminua a nossa existência. Trata-se de uma arquitetura próxima e as pessoas se apropriam dela e a utilizam para se expressar. Eu falo para os meus alunos, em sala de aula, que eles devem sempre diminuir a distância entre o fazer e o analisar.

Existe uma forma coletiva de ocupar a cidade massivamente e isso também desenha a cidade para além do papel e da prancheta. A população negra tem desenhado as cidades brasileiras há muito tempo, ainda que seja desconsiderada no planejamento urbano. Esse tipo de planejamento é realizado em várias instâncias: pública, pelos profissionais urbanistas; na assembleia e na Câmara, pelos vereadores que criam as leis. Mas o que acontece é que esse planejamento ainda está ligado a uma lógica de casa grande e senzala, ou seja, continua privilegiando espaços, colocando dinheiro, fazendo melhorias, criando infraestrutura urbana e infraestrutura de lazer em espaços nos quais as pessoas brancas moram. Os espaços onde essa infraestrutura não chega são nas periferias, onde estão as pessoas negras.

Eu gosto sempre de pensar na dimensão das mulheres negras enquanto arquitetas e questiono esse lugar de só ser considerada arquiteta alguém que passou pela academia. A arquitetura é uma manifestação cultural africana e lá todas as mulheres fazem a arquitetura. Elas constroem, depois decoram, e fazem isso de forma coletiva; da mesma forma que aqui chamamos de mutirão, em que as pessoas se juntam para fazer a casa de uma pessoa e, depois, faz a da outra, e vão fazendo as casas da comunidade inteira. Por isso, no meu trabalho contemporâneo, busco me aproximar dessa lógica de mulheres negras que produzem a arquitetura de forma coletiva e se preocupam com as pessoas que não têm casa, ou que têm casas insalubres, se preocupam sobre como possibilitar que mais pessoas existam com qualidade na cidade.

ARQUITETAS NEGRAS

Em 2018, criei o projeto "Arquitetas Negras" e me inspirei na frase de Lélia, que diz: **"trazemos em nós as marcas da exploração econômica e da subordinação racial e sexual. Por isso mesmo, trazemos conosco a marca da libertação de todos e de todas. Portanto, o nosso lema deve ser: organização já!"**. Eu considero importante politicamente que essa mensagem seja compreendida também no campo da arquitetura, porque uma vez que somos esse corpo, atravessado de várias formas, por várias violências na sociedade, nós "Arquitetas Negras", podemos con-

tribuir para a cidade de forma completa. Sobretudo, nas mesas junto com quem está pensando e desenhando a cidade. Assim, precisamos dizer sobre e a partir da nossa posição de mulher negra na sociedade brasileira, por isso me coloco como uma arquiteta afro-brasileira.

No projeto "Arquitetas Negras", eu começo um mapeamento sobre quem são as arquitetas negras brasileiras em 2018, para poder me conectar com elas. Eu cursei minha graduação durante o período "pré" ações afirmativas, ou seja, estudei em uma universidade particular por meio do FIES, e ingressei neste lugar cheio de colegas e professores brancos. Não conseguia me sentir pertencente àquele espaço, ainda que eu fosse filha de uma assistente social, uma mulher negra retinta, e também de homem branco arquiteto, que é o meu pai. A lógica da arquitetura, de certa forma, estava colocada na minha vida. Eu já acompanhava meu pai no trabalho, ainda que eu faça coisas muito diferentes, tinha certa noção sobre o assunto. Só que, dentro daquele espaço branco, eu era uma mulher negra, e por isso era totalmente invisibilizada.

Passei toda a graduação fazendo o necessário para passar de ano, porque eu sabia que queria ser arquiteta e isso eles não tirariam de mim. Paralelamente àquele período, me juntei a um coletivo de artistas, músicos e atores e comecei a fazer projetos de cenografia e de exposições. Ao realizar esses trabalhos, isso me manteve ativa dentro da formação e, quando me formei, continuei me sentindo sozinha no mercado, porque as pessoas ao meu redor tinham dinheiro e abriram seus escritórios.

Na época, meu pai não trabalhava com arquitetura dessa forma e eu morava em outra cidade. Por isso, tive que me virar sem que tivesse pessoas que fossem como eu para conversar. Minha realidade era chegar no mercado de maneira diferente, pois eu não tinha clientes, muito menos uma família que estava construindo uma casa na praia para fazer meu primeiro projeto. Foi, então, que precisei fazer projetos muito baratos em relação ao que os meus colegas cobravam para ter um portfólio e mostrar para as pessoas a minha capacidade.

E, assim, eu segui até 2018, ou seja, passei oito anos trabalhando no mercado sem me conectar com nenhuma outra arquiteta negra, até que, durante meu processo de letramento racial, relacionado à pesqui-

sa que começou em 2013, criei o projeto "Arquitetas Negras", em 2018. Eu criei sozinha, porque eu falei, **"'pô, é isso, não conheço ninguém e eu preciso colocar isso no mundo"**. Em 2018, depois da morte de Marielle Franco, eu trabalhava em uma prefeitura e aquele ambiente também era um espaço extremamente violento comigo. Então, eu disse: "estão nos matando, a gente se movimentando ou não", então eu vou colocar isso no mundo.

Na época, eu fiz um formulário, li muita coisa, conversei com outras mulheres negras que me apoiaram bastante, e aí criei essa lista de perguntas para que eu pudesse ter condição de entender a experiência de arquitetas negras no mercado. Postei no Facebook, criei uma página e, em uma semana, tive 300 respostas, ou seja, em uma semana fui de zero a 300. Eu trabalhava o dia todo, tinha uma bebê e ficava de madrugada lendo todos esses formulários, e amava ler, porque tinham as perguntas que foram respondidas e, sempre no final, havia um relato delas, em um espaço que eu deixei aberto para que as pessoas pudessem escrever à vontade. Ao ler aqueles relatos, eu pensava "meu Deus, eu já passei por isso, é isso que eu sinto". De repente, eu vi que não estava sozinha naquele lugar.

Tempos depois, o Fundo Baobá, um fundo de financiamento para ações criadas por pessoas negras, abriu um edital junto com o Instituto *Coca-Cola* para organizações que estavam começando, que não tinham nem CNPJ nem nada. Então, escrevi um projeto para criar uma revista que desse visibilidade ao trabalho de arquitetas negras e tive meu projeto aprovado.

Também pensei que se eu colocasse o projeto em livro, e ele fosse registrado na Biblioteca Nacional, as arquitetas que fossem escrever o texto poderiam contar ponto - para quem tivesse interesse em uma vida acadêmica. Então, eu transformo a ideia da revista em um livro e vou para São Paulo, local que estou há quatro anos.

Dentre as perguntas, eu quis saber sobre o nível de escolaridade e notei que a maior parte delas estava na graduação ou havia se formado e precisava entrar no mercado para trabalhar. Percebi, também, que poucas continuavam aprimorando seus estudos na academia. Outro assunto abordado foi a pesquisa científica, sobretudo para reforçar que nos-

sas pesquisas precisam ser registradas academicamente, por se tratar de um espaço muito branco e se deve fazer enfrentamento ao racismo. Na maioria dos relatos, vi que a pesquisa científica na graduação estava ligada a uma bolsa. E, na minha época e também dessas arquitetas, essa bolsa era muito abaixo do salário mínimo ou do salário de estágio. Financeiramente, então, compensava fazer estágio e eu sempre fiz isso na graduação por conta do dinheiro, ao invés de fazer pesquisa.

Conclui, com o levantamento, que 20% delas não atuaram na área e os motivos são diversos. Por exemplo, falta de trabalho por não passarem em entrevistas de emprego por conta de seus cabelos. É possível imaginar todo tipo de violência. Com relação à faixa salarial, nos dados de 2020, pode-se notar que se trata de valores muito abaixo dos escritórios de arquitetura de homens brancos. Outro dado alarmante que vi em um dossiê do Conselho de Arquitetura e Urbanismo sobre questão de gênero, em que trazem algumas perguntas de raça, constata que arquitetas negras podem receber até 13 vezes menos do que um arquiteto branco, o que torna a nossa condição muito precária no mercado de trabalho.

Há uma passagem do filme *Ôrí* (1989) que aponta que temos que nos tornar visíveis e compreender isso como a necessidade de ocupar os lugares e falar que existimos, sobretudo porque a arquitetura brasileira não compreende a temática da arquitetura afro-brasileira, tampouco compreende a presença de pessoas negras e pessoas indígenas e, quando nos organizamos, causamos incômodo.

Para selecionar as histórias que seriam publicadas - já que eu recebi 300 - abri um edital e convoquei uma curadoria de quatro pessoas que me ajudaram a selecionar 13 textos para estarem no livro. “Os dados do mapeamento mostraram também que temos apenas arquitetas negras formadas a partir da década de 80, algo que é reflexo da reforma universitária ocorrida no Brasil, entre o período de 68 e 80, cujas principais reivindicações eram a ampliação do número de universidades públicas e políticas de crédito para as universidades privadas. Essa lacuna geracional na identificação da formação das arquitetas brasileiras negras, antes dos anos 80, me levou a outro tipo de reflexão e comecei a investigar quem poderia acessar a universidade, o que era a arquitetura e quem teria o aval para produzi-la.

Segundo Lélia González e Carlos Hasenbalg, no livro "Lugar de Negro"[6], os espaços destinados a populações negras são os da subcidadania. Dessa forma, há uma estratificação social que é inegável. Essa segregação e esse dado da Lélia é sempre um ponto crítico em grupos feministas, que não são feministas negras, porque as mulheres brancas têm dificuldade de entender que elas ocupam o topo da pirâmide junto com homens brancos. E que, abaixo das mulheres brancas, encontra-se o homem negro e, por último, a mulher negra. Esse fator, fruto do processo de marginalização da população negra, nos colocou na posição de grupo mais explorado e oprimido pelo Estado e pela sociedade.

Quando eu somo essa reflexão da Lélia junto às minhas observações e pesquisas, constato a necessidade de compreender melhor o campo da arquitetura afro-brasileira, suas origens, seus códigos de interpretação e como ela se desenvolve na contemporaneidade. Devemos entender que a experiência das arquitetas negras representa uma parte da composição desse campo como um todo. Por isso, essa área da arquitetura começa muito antes da gente e nós somos um recorte temporal da continuidade desse trabalho. É por isso que vou lançar um instituto criado junto com as coordenadoras do projeto "Arquitetas Negras". As mulheres que me acompanham são: Audrey, Tamiris, Caíza, Scherel, Vilma e Patrícia. Eu compreendo que, depois de cinco anos de projeto, precisamos ocupar diversos lugares, seja fazendo exposições, produzindo livros ou conseguindo pagar bolsa de iniciação científica para alunos negros na arquitetura, para que aos poucos a gente consiga marcar nossa produção na arquitetura brasileira.

ARQUITETURA DE PÉS NA TERRA

Dentro do meu trabalho, eu começo a aproximar a questão da terra e o barro, entendendo que essa forma de construir é muito africana e afro-brasileira. Ela representa um ponto de conexão que está colocado no nosso território e precisamos cada vez mais pensar sobre o que é construir sustentável. Isso nos ajuda a sair dessa lógica do concreto, do ferro e tudo mais que envolve esse tipo de construção.

[6] Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg. Lugar de negro. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2022.

No ano de 2021, fui convidada pela Casa Cor[7] - a maior mostra de arquitetura e designer das Américas - para criar o "Ambiente de Boas Vindas". Eu fui a primeira arquiteta negra, em 35 anos de "Casa Cor", a fazer um ambiente nessa mostra.

O título é "Espaço Agô" e eu utilizo essa palavra iorubá, que significa um pedido de licença para adentrar e sair dos espaços. Ela serve para simbolizar minha chegada na mostra e o que eu trago enquanto referência para as minhas criações. No ambiente, coloco um banco de Taipa de Pilão e crio um espaço com elementos da arquitetura afro-brasileira como o barro, o azulejo e os arcos.

Depois desse projeto, eu cheguei em "Terra", último projeto que fiz, em 2023, e por ele fui convidada a fazer um projeto de curadoria para a "Bienal de Arquitetura de Veneza". Essa Bienal é realizada desde a década de 1960 e possui um jardim grande com vários pavilhões de diversos países. O Brasil tem um pavilhão nesse evento e, a cada ano, há um revezamento entre a Bienal de Arte e a Bienal de Arquitetura. O "dono" deste pavilhão é o Itamaraty e o Governo Federal e quem faz a gestão é a Fundação Bienal, que organiza a Bienal de Arte de São Paulo.

Quando recebemos esse convite, criamos o seguinte conceito:

> *A Terra é um motivo fundante das concepções imaginárias e narrativas da formação do Brasil e da identidade brasileira. Representações hegemônicas da nacionalidade forjadas em um país de dimensões territoriais e continentais foram historicamente estruturadas por visões idealizadas e racializadas da natureza tropical, que subalternizavam os povos originários e as populações afro-brasileiras. Observado desde outra perspectiva, a terra também configura um motivo fundante das cosmologias, filosofias, narrativas e imaginários das populações indígenas e negras, que formam a maior parte da matriz cultural nacional.*

[7] CASACOR é reconhecida como a maior mostra de arquitetura, design de interiores e paisagismo das Américas. Anualmente, o evento reúne renomados arquitetos, designers de interiores e paisagistas em 21 praças nacionais e mais seis internacionais. Fonte: https://casacor.abril.com.br/sobre/.

Resumindo, para nós, a terra é um ponto de convergência entre as culturas afro-brasileiras e indígenas no Brasil. Temos diferenças nas formas de existir dessas comunidades e também temos semelhanças, e uma dessas semelhanças está na relação com a terra e com o território, que engloba o solo enquanto matéria e também como lugar cultural e geográfico.

A foto abaixo mostra o Pavilhão do Brasil[8], e essas grades são as grades de Sankofa que a gente instalou na fachada. "Na parte externa do Pavilhão serão exibidos exemplares de grades de ferro que, desde os tempos coloniais, tornaram-se o ubíquo na arquitetura brasileira, popularizando-se como um elemento vernacular presente nos mais diversos contextos urbanos do país", ou seja, essas grades estão presentes no nosso imaginário. Estão aí por todas as cidades brasileiras, mas o que a gente não sabe é que esse símbolo aqui é um Sankofa, que era usado no período colonial para os grupos que estavam ali produzindo aquelas grades, para se comunicarem com outros grupos e dizer "passamos por aqui".

Nós vemos diversos adinkras nas grades no Brasil inteiro, mas não sabemos identificar. Por isso, levamos uma grade na fachada do edifício modernista, para que pudéssemos já de início dizer que estamos intervindo nessa arquitetura e que não se tratava de um espaço neutro. A branquitude tem mania de achar que o que ela faz pode ser neutro, só que nunca é. Qualquer espaço que a gente produz, qualquer coisa que a gente faz está intrinsecamente ligado com o que a gente é e como a gente vê o mundo.

Outra instalação que fizemos foi aterrar o edifício. Por que a gente aterrou este piso? Porque entendemos que é preciso pisar na terra, para entender o que estamos colocando, para sentir o cheiro da terra, se apropriar e poder interpretar as arquiteturas que levamos para o pavilhão. O pavilhão é formado por duas galerias e, na primeira, colocamos a história de Brasília, porque todo mundo, dentro e fora do Brasil, conhece Brasília. Além disso, trata-se de um ponto forte de reconhecimento do que é produzir arquitetura no Brasil.

Para nós, era importante começar a experiência de exposição dizendo que Brasília nunca foi um território vazio nem neutro, e que naquele lugar havia quilombos que estão lá até hoje lutando por ques-

[8] Para saber mais sobre o Pavilhão do Brasil, acesse: https://www.archdaily.com.br/br/1002021/de-colonizando-o-cano-ne-pavilhao-terra-do-brasil-na-bienal-de-veneza.

tões relacionadas à propriedade da terra. Então, se naquele momento existiu o gesto de colonização apontando que ali não tinha nada para poder justificar a tomada daquele território, Brasília foi esse gesto em um outro momento histórico do Brasil.

Temos relatos de que lideranças quilombolas andaram pelo território com Lúcio Costa[9], ensinando para ele onde era a melhor ventilação, insolação, estudos estes necessários antes de pensar na arquitetura. Dessa forma, o conhecimento dele sobre a terra foi ensinado por essas pessoas e elas não foram colocadas na narrativa de construção de Brasília. No espaço, exibimos um filme da Juliana Vicente[10], que aborda essa história, além do trabalho de Ana Flávia Magalhães, com uma curadoria de imagens da obra de Brasília marcada pela intensa presença de pessoas negras e indígenas.

Vocês já ouviram falar das tecelãs do Alacá? É um grupo de mulheres negras do terreiro Opô Afonjá, em Salvador, que produzem *alacás* e *ojás* de forma manual. Segundo as pesquisas que realizamos no Brasil, somente elas estão produzindo dessa forma, como é produzido na África, e trouxemos como referência a presença dessa tecnologia ancestral. Além disso, esses tecidos também puderam criar uma ambiência com alusão às bandeirolas de terreiro. Também colocamos "plintos", estruturas de terra em que a taipa é colocada em camadas que não precisam nem de ferro nem de madeira. E, na metáfora da nossa criação, estávamos apresentando em cada plinto a história que foi apagada.

Quando pensei em trazer o filme feito pela Day Rodrigues, *O corpo da Terra*, na minha cabeça de arquiteta, avaliei como importante evidenciar o registro da arquitetura como um conhecimento produzido por mulheres negras, e como a relação com a Terra está colocada como base da existência da população negra no Brasil. O filme aborda as arquiteturas de terreiros, que são arquiteturas sustentáveis desde sempre e que não há hierarquia, porque tudo lá dentro é importante.

[9] Arquiteto e Urbanista brasileiro, autor do Plano Piloto de Brasília, uma das maiores realizações urbanísticas do século, Lúcio Costa foi um pioneiro na moderna arquitetura brasileira. Natural de Toulouse, na França, filhos de pais brasileiros, graduou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, em 1924. Fonte: https://educacao.uol.com.br/biografias/lucio-costa.htm.

[10] Juliana Vicente é diretora, roteirista, produtora e fundadora da Preta Portê Filmes. Criadora e diretora da série Afronta!, atualmente disponível na Netflix nos cinco continentes onde a plataforma está presente, iniciou sua carreira com o curta Cores e Botas, exibido mundialmente em mais de 100 festivais e que ganha mais e mais relevância com o tempo. Fonte: https://pretaportefilmes.com.br/a-produtora/.

O filme apresenta Ekedi Isaura, mãe Neusa e Vilma, arquiteta negra da UFBA, falando sobre a visão técnica e contemporânea das construções.

Em cada plinto desse, contamos a história da Casa Branca[11], que é o primeiro terreiro do Brasil, para que possamos ter, como fonte de origem da arquitetura afro-brasileira, esse espaço matriarcal que foi pensado por mulheres. Desta forma, reivindicamos o lugar das primeiras arquitetas negras brasileiras serem mães de santo, porque elas pensaram nessa arquitetura que abrigava os filhos, dava conta de abrigar a comunidade e que resistiu ao tempo.

Também é importante citar a Casa da Tia Ciata, que ela não construiu, mas se apropriou da arquitetura da casa para fazer resistir a cultura negra da pequena África do Rio de Janeiro. Ela organizava a casa de forma que, por exemplo, o chorinho ficasse na sala da frente, no momento histórico em que era proibido fazer macumba, tocar samba e que polícia pegava e prendia. Então, quem passava na frente via apenas chorinho tocando, e na cozinha, na parte de trás, era onde havia o samba de prato - tocado com prato e com garfo;no quintal, ficava o seu terreiro. A forma como ela se apropria dessa arquitetura construída para fazer com que resistissem e existissem outras manifestações culturais é contemporâneo e inteligente. Inclusive, "Pelo Telefone", o primeiro samba registrado na história, foi criado por Donga dentro da Casa da Tia Ciata.

A Casa Branca é o monumento negro mais antigo que foi tombado no Brasil e, por isso, possui um dossiê detalhado de informações. Ainda assim, esse espaço vem resistindo ao longo dos anos e até hoje enfrenta desafios para permanecer e dar continuidade.

Durante a produção do filme Salvador, fomos apresentá-lo para ter o aval das Ialorixás antes de levá-lo para Veneza. Este foi um momento importante, em que eu fui com a minha filha no terreiro, apresentamos o filme e elas amaram a produção. Eu gosto de citar a frase do Henrique Cunha, que diz: **"a essência do respeito aos ancestrais como forma de respeito ao conhecimento, é banto, esse jeito de fazer, respeitando os nossos ancestrais e respeitando o conhecimento, é uma**

[11] Um dos mais antigos e respeitados terreiros do Brasil, o Terreiro da Casa Branca – em iorubá, Ilê Axé Iyá Nassô Oká – é o responsável pela origem de muitos outros terreiros, como, por exemplo, o Terreiro do Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá. Fundado por três mulheres africanas da nação nagô, o Terreiro da Casa Branca nasceu em um terreno atrás da Igreja da Barroquinha, por volta de 1830. Fonte: https://www.salvadordabahia.com/capitalafro/destaques/terreiro-da-casa-branca/.

forma banto de existir no mundo". Dessa filosofia, eu trago para mim a importância do fazer em comunidade, referenciar quem veio antes e articular sempre em rede para planejar novos futuros.

OCUPANDO ESPAÇOS POSSÍVEIS

POR
DIANE LIMA

Traduzir o que significam algumas profissões, criar pontes e aproximar os universos é algo importante para mim. Meu nome é Diane Lima e eu sou curadora de arte. Acredito que isso é fundamental para que a gente consiga dialogar, explicar o que são algumas profissões, o que significam algumas oportunidades e como podemos alimentar e colocar em prática sonhos e desejos que muitas vezes não estão disponíveis de modo tão claro, de modo tão objetivo. E digo isso porque, quando eu era adolescente, eu tinha minhas próprias inquietações sobre que tipo de profissão iria seguir, onde eu me encaixava, que tipo de curso e isso era muito difícil, porque eu não me enxergava em nenhuma caixa que estivesse pronta.

Estamos falando aqui sobre como ocupar e criar espaços e essa possibilidade de criar espaços não está dada. Nunca imaginamos que podemos criar ou inaugurar um tipo de pensamento, ou então abrir portas dentro de áreas específicas do conhecimento. Ademais, não temos evidente em nosso imaginário que ainda existem práticas, técnicas, posições, profissões que não estão na televisão ou no nosso repertório mais geral.

Hoje em dia, com o acesso à internet, o modo como a produção de conteúdo se dá, os acessos à informação são outros e muito diversificados. Mas quando eu penso naquela época, era difícil poder imaginar que eu poderia ser uma diretora de cena, ou uma diretora de cinema, de fotografia ou então uma curadora. Essa última palavra nunca sequer tinha aparecido em nenhum vocabulário próximo a mim.

E claro que o que determina esses acessos são os lugares em que estamos, as referências que temos e o modo como o nosso entorno influencia em nossas decisões. Também acredito que o modo como nos colocamos disponível para acessar informações ou fazer de algumas experiências e realidades uma oportunidade. Nesse sentido, ao olharmos para o que é o pensamento feminista negro, o que são essas epistemologias, essas produções de conhecimento e como isso se relaciona na vida prática, há um aprendizado interessante que se relaciona com pensar primeiro os debates e os assuntos que são complexos, porque as situações exigem que tenhamos muita atenção a cada uma delas.

Há determinados argumentos e respostas que não se resolvem de modo tão objetivo e direto, que precisa de um certo aprofundamento, tempo e dedicação para entender a complexidade do mundo que a gente vive. E saber desse tempo e dessa maturidade é algo importante de se salientar quando pensamos nas relações dos movimentos sociais e da academia dentro da produção de conhecimento.

Atualmente, vivemos um momento em que existe uma maior profusão e divulgação dos conhecimentos que nos interessam e, vejo que nós, enquanto comunidade negra, comunidade indígena, mulheres negras, passamos muito tempo sem ter acesso a determinados tipos de conhecimento para enfrentar o mundo que a gente vive.

O **feminismo negro é uma ferramenta** que já se mostrou completamente capaz e necessária de nos ajudar a resolver os problemas do cotidiano. Ele nos **ajuda a nomear situações de violência, nos ensina a criar estratégias que não estão disponíveis, ele nos ajuda a entender as nossas diferenças, não como um problema e como um lugar de violência, mas como um lugar de criação de possibilidades, como uma arquitetura de possibilidades.** Ele nos encontra e nos possibilita encontrar um lugar no mundo. Ademais, dentro do nosso feminismo negro brasileiro há uma série de referências que fazem com que a gente entenda que o feminismo negro possui uma produção acadêmica, uma produção teórica e uma produção ligada aos movimentos sociais, mas que ele, antes de tudo, está dentro da nossa casa.

Compreender e olhar o nosso entorno, o que há ao nosso redor, o que é que a nossa mãe, a nossa avó, a nossa família está produzindo, é um primeiro elemento importante de identificação e de pertencimento. Há algo importante, que é entender o papel da nossa casa, do nosso lar, do nosso bairro, da nossa cidade, como lugar de produção de conhecimento.

Em algum momento, eu comecei a fazer algumas perguntas que trouxeram ao caminho que estou hoje, porque busquei entender o que aconteceria se o conhecimento que eu havia, a vida inteira, tido acesso na minha casa, desaparecesse. Essa pergunta se deu pelo fato de eu ser nascida em uma família de quatro gerações de mulheres negras. E tenho acesso à quinta geração da minha família, porque descobri que

minha tataravó nasceu em 1872. Ou seja, tenho acesso a um conhecimento que foi passado oralmente de geração em geração, e entendi quando minha bisavó estava ali por volta dos 99 anos - ela faleceu com 104 -, quando eu quis entender como esse conhecimento não havia sido institucionalizado, nem transformado em livro, ele não estava sendo ensinado em nenhuma escola, em nenhuma universidade, não tinha tido nenhum tipo de política pública que reconhecesse aquele legado da família de modo institucional.

Minha família, ao mesmo tempo, não teve acesso a uma estrutura como temos hoje em dia, com os pontos de cultura, com os terreiros que têm uma produção de conhecimento que já passa a ser legitimada e conservada, pela sociedade e a própria comunidade de terreiro. Isso significa dizer que existem alguns modelos de gestão dessa produção de conhecimento que estão disponíveis para a cultura negra, que não estavam disponíveis para a minha família.

Quando me dei conta que eu precisava olhar para esse conhecimento, criei um projeto chamado "Afrotranscendência", no ano de 2015. Essa iniciativa tinha como objetivo reunir conhecimentos e práticas tradicionais e contemporâneas de forma que passassem um tempo juntos e, posteriormente, fazíamos a seleção de artistas. Eles aprendiam e trocavam experiências junto com um conjunto de professores, mestres e mestras, palestrantes que vinham compartilhar das suas experiências para que ao final criássemos coisas juntas. E esse programa era focado em todas as linguagens artísticas e não somente ligado às artes visuais, como pintura, desenho e escultura. Dessa forma, tivemos gente do cinema, da música, da comunicação, jornalistas, de forma que criamos uma relação interdisciplinar.

A relação de compreensão sobre o conhecimento da nossa casa é importante, porque fala sobre uma possibilidade de inspiração através e junto com nossa memória, além de permitir compreender essas memórias como uma inspiração e uma referência para os processos de criação. E isso vale tanto para os processos de criação quanto para o pensamento crítico, porque quando falo que o feminismo, muitas vezes, está mais perto do que imaginamos, é porque, na maioria das vezes, não conseguimos reconhecer que a nossa mãe, que está traba-

lhando de tal e tal hora em busca de uma independência financeira, ou a nossa irmã, que está batalhando em espaço de trabalho e tem criado estratégias cotidianas para lidar com os desafios, estão representando o feminismo no cotidiano. Acontece que acabamos, geralmente, por desconsiderar e criar uma distância do que é um pensamento teórico e um pensamento prático. E essas pontes, elas são cada vez mais necessárias para entendermos que essas diferenças, às vezes, não estão tão distantes.

Quando penso nesse lugar da apresentação e de um pensamento feminista negro, eu sinto que devo tudo ao pensamento feminista negro, e consigo compreender que nem todas as mulheres negras são feministas. E isso é uma afirmação que a gente precisa reconhecer cada vez mais, porque existem limites e existem posições, existem práticas que a gente tem no cotidiano que reencenam determinados tipos de violência. Quando pensamos nas identidades e no modo como raça, classe, gênero e sexualidade se organizam, podemos dizer que antes vivíamos sob uma pressão tão grande dentro dos nossos núcleos de identidade, sem poder lidar com os conflitos e as divergências que existiam.

Eu também acredito que há alguns anos nós estamos clamando justamente por uma singularidade, porque dizer que todas as mulheres negras são iguais é dizer que não temos humanidade. Por isso, é fundamental entender o lugar das singularidades, mesmo dentro das categorias de identidade, para que não continuemos replicando esse tipo de violência. E o pensamento feminista negro é a ferramenta principal, junto com a espiritualidade, que me ajuda a estar em espaços que não foram pensados para o meu corpo.

Porque o que acontece quando nos inserimos em determinados espaços que não foram construídos para nós, nos tornamos alvo de um tipo de violência estrutural. E, quando pensamos nas nomenclaturas, como racismo estrutural, significa pensar na lítica da racialidade. É o feminismo negro que vai me ajudar a sobreviver nesses espaços. Então, quando eu me recuso, por exemplo, a ser lida somente como uma mulher negra, que pode e deve falar do seu lugar como mulher negra, e que não tem disponível a possibilidade de falar sobre o azul, porque o azul é um tema universal e a mim só cabe, por exemplo, falar do

meu cabelo crespo, essa é uma ferramenta de recusa que o feminismo negro me oferece: **"não, Diane, você é uma pessoa e você pode falar a partir da sua experiência como mulher negra, mas isso não quer dizer que você é sempre o objeto da sua subjetividade, você não precisa ser sempre o objeto da sua criação"**.

Tudo isso é importante nesse momento que vivemos de ultra visibilidade, sobretudo, pensando na publicidade, nos meios de comunicação, nas artes, porque isso nos libera, de alguma maneira, de estar sempre disponível para ser encaixada em um lugar específico. E claro que há muitos pontos de vista e isso não significa negar nossa identidade e sim como negociamos esses espaços. Por isso, acredito que o feminismo, além da recusa, também me ajuda a reconhecer situações de violência.

É ele que me ajuda a detectar, como uma ferramenta, **como se fosse uma luz, a "luz negra"**, da qual fala uma autora chamada Denise Ferreira da Silva[12], que faz florescer tudo aquilo que poderia continuar sendo opaco e sendo invisibilizado. Por isso, quando estou em situações de violência, em que o contexto acaba me levando a acreditar que estou errada, vou entender a situação que me coloca numa posição em que eu sou alvo e ainda sou referenciada como produtora da violência.

Eu sou curadora de arte, especificamente de arte contemporânea e, dentro desse espectro das artes visuais, sou a pessoa responsável por criar exposições, produzir pesquisas, acompanhar artistas e fazer estudos reflexivos, teóricos, conceituais e que produzam pontos de vista. É a profissão que ajuda os artistas a desenvolverem seus trabalhos.

O curador é a pessoa que vai ser responsável por produzir um determinado conhecimento artístico, para determinados espaços culturais, como museus, galerias, instituições culturais, espaços independentes e autônomos. Ele tem a função de organizar um conhecimento e, dentro de uma história da arte ocidental, é a pessoa que, por estar implícita na ideia de fazer uma exposição de arte, tem relação com a visibilidade.

Cabe também ao curador criar uma lógica de tornar visível o que

[12] Denise Ferreira da Silva é artista visual, filósofa e professora titular do Instituto de Justiça Social da Universidade de British Columbia (Vancouver, Canadá) e professora adjunta da Escola de Arte, Arquitetura e Desenho da Universidade Monash (Melbourne, Austrália). Fonte: https://www.cobogo.com.br/denise-ferreira-da-silva.

não estava visível, ou de criar relações entre artistas, entre tempos, espaços e contextos que talvez não tivessem sido feitos antes. Esse profissional tem uma função central na construção de cânones e na construção de normas de conhecimento. Ademais, há uma relação implícita de poder na função da curadoria, por ser essa pessoa chave que organiza essas relações dentro das instituições de arte.

Eu participei do grupo que fez a curadoria no ano de 2023 da 35ª Bienal de São Paulo, que teve como nome "Coreografias do Impossível". A Fundação Bienal de São Paulo fica localizada no Parque do Ibirapuera, um daqueles prédios gigantes próximo do Portão 3. Esse projeto, que acontece a cada dois anos, teve sua 35ª edição, ou seja, acontece há 70 anos, sendo considerada, hoje, a segunda maior exposição do mundo.

As **Coreografias do Impossível**[13], como o próprio título revela, reuniu um conjunto de práticas artísticas e sociais, que estão de algum modo buscando criar estratégias dentro e a partir dos seus contextos impossíveis. Isso se relaciona com o fato de que há movimentos da expressão artística, que nascem em contextos difíceis como: disputas de terra, processos de desigualdade social, racismo ambiental, que gera impactos climáticos, como alagamentos, processos de migração forçada. Além disso, quando pensamos nas relações com as fronteiras, existem todas as condições sobre como o racismo impacta no nosso cotidiano.

Nessa exposição, essa série de condições impossíveis, não somente ligadas ao Brasil, mas que se refletem no mundo inteiro, fazem um grupo de artistas, de alguma maneira, produzir uma reforma nos seus cotidianos nos interessou muito. Dessa forma, pudemos pensar como tais contextos impossíveis impactam nas expressões artísticas diferente de quando se trata de um artista que possui todas as ferramentas para criar, as condições para ir estudar em todos os lugares e o acesso às pessoas, às redes e tudo mais. Por isso, me interessou pensar como essas condições impactam os processos de criação. E assim se dá as "Coreografias do Impossível".

Pensando do ponto de vista do processo de criação da exposição,

[13] A 35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do impossível – reuniu obras de 121 participantes de todo o mundo, foi realizada de 6 de setembro a 10 de dezembro de 2023 e teve a curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. Fonte: https://bienal.org.br/agenda/35a-bienal-de-sao-paulo-coreografias-do-impossivel/.

escrevi um texto que foi para o catálogo, em que eu falo sobre encontrar a beleza nesse processo. E eu falo isso, porque encontrar a beleza é também escapar da violência do cotidiano. O primeiro modo que o feminismo negro me ensina de que é possível encontrar beleza é justamente escapando da violência. E, esse é um pensamento que tem me ajudado a entender que, apesar de tudo, de todas as violências que sofremos, independente de uma situação específica e de uma condição mais macropolítica, vejo como necessário tentar insistir na busca de encontrar uma beleza no processo.

Aqui, acho importante contar que a Fundação Bienal existe há 70 anos e foi a primeira vez na história que uma mulher negra brasileira se tornou curadora da exposição. Por isso, quando narro sobre essa experiência, não quero chegar apenas contando desastres, pois, tomei a decisão que iria reunir as estratégias possíveis para passar por esse lugar e encontrar a beleza que todo mundo, de alguma maneira, encontrou. Além disso, todas as pessoas que passaram antes de mim viveram um espaço criado para elas e não para mim.

Eu fiz uma viagem para a Jamaica, lugar que sempre sonhei em conhecer, não sei se muitas pessoas sabem disso, mas a Bahia tem uma relação muito íntima com o reggae e é lá que acontece, no início dos anos 70, a criação do samba reggae. Blocos como Olodum, Muzenza, o próprio Baianasystem, são legado dessa criação do samba reggae. Quando eu cheguei na Jamaica, esse conhecimento dessa diáspora afro-atlântica, já estava incorporado no meu corpo, eu já acompanhava aquilo como um movimento cultural. Na Jamaica,eu realizei um sonho de conhecer o que pude ver, conversar com as pessoas, enfim, tudo foi muito lindo. Eu via uma beleza naquele acontecimento e não podia deixar que esse momento me fosse roubado, porque eu estava com determinado problema. Por isso, acho que esse é um grande aprendizado do processo de como encontrar beleza apesar de tudo parecer impossível, criamos ferramentas para escapar da violência do cotidiano e encontrar a beleza que está disponível para todo mundo, só que para os nossos corpos sempre é negada.

Do ponto de vista dos nossos processos, a palavra negociação chega tarde para nós, e quando olho para as dinâmicas profissionais, vejo

que ela permeia todas as relações. Estamos o tempo todo negociando com o nosso colega, negociando com os nossos coordenadores e chefes, e esse é um processo muito desgastante, mesmo que seja algo rico.

Aquilo que achamos estranho, esquisito e desconhecemos é a forma como o outro acha ele diferente da gente, é o que media as relações de violência. Então, é por isso que tudo que é diferente acaba gerando um processo de violência contra aquilo que não está na hierarquia do poder. Por isso, é importante, dentro dos processos de negociação, entender que nós somos um grupo diferente. No meu caso, nesse exempo da Bienal, tratou-se de um grupo de trabalho curatorial formado por duas mulheres negras, um homem negro e um homem branco e cada um de nós com perspectivas, práticas e experiências diferentes.

O grande desafio deste processo é encontrar um lugar comum, a partir desse encontro, compreendendo que há um potencial de criação, reverberação, aprendizado e isso só acontece quando paramos para ouvir uns aos outros antes de julgar e de ter algum pré-conceito. Movimentos assim geram um potencial incrível de criação e, ao mesmo tempo, um potencial de violência por conta das diferenças.

NARRATIVAS DE JOVENS NEGROS NO HIP-HOP

POR
JAQUELINE LIMA

Eu quero agradecer o convite para vir conversar com vocês sobre esse tema que me mobiliza. E dizer que é um privilégio participar de um curso de formação de comunicadores como esse. Vou compartilhar com vocês um pouco da minha experiência como pesquisadora e do tema que venho me debruçando. Como nós estamos falando de uma narrativa de jovens negros, a gente tem um slogan, que surgiu no projeto de Geledés, no início dos anos de 1990, o Projeto Rappers[1], que é: "a juventude negra agora tem voz ativa!". Essa frase ecoa numa música dos Racionais Mc's[2]; não tem como falar de narrativas de juventude negra, do processo de construção de uma juventude negra no Brasil, sem passar pela narrativa deste segmento.

Eu vou fazer uma apresentação do que é esse movimento, de como ele se constitui em uma narrativa do cotidiano para a gente pensar em como essas narrativas dos jovens negros, que são expressas por meio de fenômenos culturais como o Rap, o grafite, o funk etc, são instrumentos, como se fosse uma lente, que amplia nosso olhar sobre a sociedade, sobre o que está acontecendo e diz muito sobre o contexto social, econômico e político.

Começo falando brevemente da formação do espaço urbano, isso nos ajuda a entender a circulação desse movimento entre o centro e a periferia, e as coisas que ele vai comunicando: o hip-hop como uma narrativa de juventude negra.

Alguém aqui já assistiu o show "Mil Trutas Mil Tretas[3]" do Racionais Mc's? Tem um pouco do que nós vamos falar aqui sobre a formação da cidade, da circulação nela e do centro como um território negro e de como se constituiu esse movimento centro-periferia. Isso foi muito sistematizado pelo olhar dos Racionais MC's no documentário. Então, ali a gente tem o dvd e o show que aconteceu na zona leste, no Sesc, e temos também três extras.

Um dos extras é sobre os bastidores dos shows dos Racionais Mc's e acompanha eles pelos shows que fazem e pela cidade. Tem um extra sobre a São Paulo pós-abolição e trata da formação dos bailes e do centro como território negro, a circulação da Juventude negra, do hip-hop do centro com a periferia, e tem um documentário sobre a formação

[1] Para saber sobre o projeto, acesse: https://www.geledes.org.br/geledes-celebra-a-historia-do-hip-hop-e-projeto-rappers-em-documentario/.

[2] Ouça a música aqui: https://open.spotify.com/intl-pt/track/63cu2niWEmBV2HAbWhMZGZ?si=0c798047d1174697.

[3] Álbum disponível em: https://youtu.be/A-7rTJUKaiU?si=QnUkkOeowvAE0Rbj.

da quebrada deles, na região do Campo Limpo/Capão Redondo, zona sul. Para quem quiser saber mais detalhes desta formação de São Paulo, recomendo que assista o documentário "Mil Trutas Mil Tretas", lá também tem uma cronologia do que eles construíram com o olhar de jovens negros formados pelo movimento hip-hop.

COMO SE DÁ A FORMAÇÃO?

A formação da periferia de São Paulo se dá a partir de um processo de segregação espacial. É um projeto de poder de isolamento e que não considera a vida, a dinâmica de vida das pessoas que são transferidas para esses territórios. Por quê?

Por que em São Paulo, na virada do século XIX para o século XX, as pessoas pobres e ricas coabitavam a mesma região da cidade, a região central. Pessoas pobres e ricas viviam nesta parte do centro velho que a gente conhece como República. Na Bela Vista, a gente tinha os casarões e os cortiços, por exemplo.

Havia alguns grupos que queriam se distanciar da população mais pobre, e aí eles vão construindo um senso de centro expandido, que tinha até uns nomes esquisitos, como o Higienópolis, com ideia de higiene, de limpeza. As populações mais pobres foram sendo colocadas nas regiões mais extremas das quatro regiões da cidade. Essa transferência não aconteceu de forma planejada. As pessoas foram jogadas em terrenos sem nenhuma orientação para construção em lugares que não tinham asfalto, saneamento básico, escola, postos de saúde, não tinham estrutura básica para essas pessoas se manterem.

Uma vez transferidas para esses extremos sem nenhum tipo de estrutura e para construir suas casas, elas optam pela autoconstrução. Trabalhavam durante a semana e no fim de semana todos se juntavam para construir suas casas. Vão formando esse modelo de bairro de periferia que a gente tem hoje: que tem uma série de desmoronamentos, uma série de problemas estruturais, as pessoas morrem e perdem suas casas por conta desse modelo de desenvolvimento urbano.

No entanto, mesmo morando nas regiões mais distantes e pobres, essas pessoas continuaram trabalhando na região central. Ou seja,

ainda hoje, o deslocamento para o trabalho são como viagens intermináveis de mais de 2h no transporte público, em condições que ficam distante de qualquer noção de bem estar e conforto. Quem faz a limpeza dos espaços da cidade dos grandes comércios, o trabalho doméstico das casas, quem é a atendente? São as pessoas que moram nas periferias. Elas foram "transferidas" para as periferias, mas elas têm que circular pelas regiões centrais.

Essa nova organização social da cidade vai definir os planos de construção das avenidas e o sistema de transporte público que ligam as periferias ao centro da cidade, onde as pessoas excluídas pela segregação especial têm que trabalhar. Dessa forma se dá a formação de periferia na precariedade, sendo um projeto do governo municipal e estadual, portanto, um projeto de Estado. Uma lógica que poderia ser sintetizada na frase "a gente joga eles lá nas periferias, ao mesmo tempo o Estado financia e investe em programas habitacionais para as pessoas que tinham mais dinheiro nas regiões mais privilegiadas". Por exemplo, a maioria dos prédios do Banco Nacional da Habitação (BNH), projeto habitacional de construção de casas populares criado em 1964, têm apartamentos muito grandes, de 120m a 150m² no centro de São Paulo. Foram construídos por um programa que financiava casas para famílias de classe média, enquanto as pessoas mais pobres foram transferidas para essas regiões precárias.

Embora essa população, que era majoritariamente negra, tenha sido transferida para essas regiões periféricas, o centro velho de São Paulo sempre foi um território negro, as pessoas se encontravam nessa região, do lago do Paissandu, região da República, onde é o Shopping Light e que, antigamente, era o Mapping, as pessoas se encontravam ali para trocar informações sobre a música negra, sobre os bailes que aconteciam em diferentes regiões da cidade, e também para se divertir nas ruas.

Uma pessoa que morava no extremo sul da cidade só sabia que tinha um baile na zona norte - e ela se organizava para ir no baile na zona norte, no final de semana da outra semana -, porque ela coletava essas informações na região central de São Paulo. Então, concluimos que o centro sempre foi um território negro!

Não sei se vocês viram, mas no processo de construção do metrô no Bexiga, ali na Bela Vista, encontraram conteúdos arqueológicos relacionados à população negra e escravizada, é uma região com registros do quilombo Saracura[4].

OS BAILES BLACKS

A partir dos anos de 1950, temos uma efervescência de um fenômeno chamado Bailes Blacks. Eram bailes que aconteciam em clubes de regiões centrais da cidade de São Paulo, mas eram organizados por equipes de som negras, como Kaskatas, Zimbabuê e Black Mad.

Nós tínhamos essas festas que eram no Club Homes, e outros salões do centro e centro expandido, além das casas de festas nos territórios negros mais afastados. O que acontecia nesses bailes? As pessoas ouviam músicas negras estadunidenses, como o soul e funk, e construíram uma ideia de orgulho racial. Temos também, na segunda metade do século XX, uma maior abertura do mercado brasileiro e maior circulação de bens de consumo, então com essa circulação de bens de consumo internacional, chegava muita informação da música negra estadunidense. Chegaram os discos de vinil, que não só tocavam nas festas, como também informavam referenciais do universo negro diaspórico através das capas: havia uma pessoa negra com cabelo black, com orgulho, pessoas com punhos cerrados.

Essas imagens e circulação da produção negra foram construindo narrativas e compondo um imaginário para nós, negros. As informações circulavam com a música negra, para além do instrumental, do canto, do que era falado, isso ajudava a construir um orgulho negro. Junto com essa circulação e comercialização dos discos, também vinham vídeos, revistas, roupas e uma série de informações sobre o que estava acontecendo, sobre a cultura negra antirracista a nível internacional e informações sobre um movimento que estava se consolidando nos Estados Unidos e nos guetos de Nova York: o hip-hop.

O hip-hop chega ao Brasil por meio dos bailes blacks, os DJs tocavam as músicas, mas eles projetavam imagens nas paredes, tanto do

[4] Para saber mais, acesse: https://www.geledes.org.br/sitio-arqueologico-e-encontrado-no-bixiga-em-construcao-do-metro-em-sp/.

movimento dos direitos civis, como uma roda de *break* na rua, então o primeiro elemento que chega para aquele que viria a ser o hip-hop brasileiro, é o *breaking*, por meio dos bailes blacks.

Esses bailes eram lotados e não tinha espaço para essas pessoas dançarem o *breaking*, porque eles têm que abrir uma grande roda e o *breaking* é uma dança de chão que ocupa o espaço. Esses jovens assistiam aos vídeos, tentavam dançar no baile, mas não dava. A única solução era ocupar as ruas, dançar nos espaços públicos da cidade.

Quando você olha a história do hip-hop, os marcos históricos são a Estação São Bento, porque o chão era mais liso para dançar, a Praça Roosevelt e a região do *Mapping*, em frente ao Teatro Municipal, onde aconteceu a semana modernista e um marco para o movimento negro: a criação do Movimento Negro Unificado (MNU).

Os jovens começam a dançar na rua, se reúnem para dançar nessas praças e acabam trocando informações sobre o movimento que vem se consolidando também nos Estados Unidos, até então, só tinham informação sobre o breaking; além disso, conversam sobre outras coisas que eles identificavam nos materiais, a prática do MC, o grafite A partir daí, começam a desenhar e trocar grafite, começam a cantar: eles falavam que era o canto falado, sem saber direito que era Rap vão juntando os elementos até entender o que é o hip-hop.

Além da chegada do hip-hop, um livro que ficou muito famoso foi o *Negras Raízes* (1976), escrito pelo Alex Halley. Outro livro que circulava entre as pessoas era *Alma do Exílio* (1968), escrito por Eldridge Cleaver. Estamos falando, portanto, de um baile que além de espaço para ouvir música e dançar, era também espaço de circulação de ideias e símbolos.

Os livros tinham as imagens dos movimentos que aconteciam na década de 1970, nos Estados Unidos, como Black Panthers, Malcolm-X, Angela Davis e, em São Paulo, acontecia a efervescência dos bailes blacks, no Clube do Palmeiras, Clube Homs, em uma série de espaços. Um exemplo que ilustra bem isso é essa citação neste disco do James Brown, em Inglês, que o Jorge Ben traduziu: Sou negro e tenho orgulho disso!

Em meio à circulação dessas ideias que chegam com o hip-hop, essa juventude periférica passou a ocupar o centro da cidade de São

Paulo. Só que esta ocupação do espaço público não foi uma ocupação tranquila. Esses jovens se reuniam nesses espaços, porém sofriam violência da polícia. A polícia chegava e desagregava, da mesma forma que chega dispersando baile funk, hoje em dia, tratava como marginal e foi isso que criou uma conexão forte desses jovens com o movimento negro. E como foi que isso aconteceu?

No final da década de 1970, um dos principais espaços de articulação era a Praça Roosevelt, e foi ali que surgiu a primeira posse de hip-hop no Brasil, o Sindicato Negro. Uma "posse" é quando as pessoas do hip-hop, que praticam os elementos ou não, fazem parte do movimento e se reúnem para discutir causas políticas e sociais em comum, e fazer algumas ações de intervenção. Nessa posse, eles faziam os encontros culturais, ocupavam o lugar com batalhas de breaking, faziam RAP para falar das coisas que eles viviam.

Daí, eles começaram a denunciar a violência policial sofrida, e por meio dessa denúncia aconteceu essa aproximação com as organizações negras, ali no final dos anos de 1980. O que essas organizações faziam? Elas davam orientação para os jovens sobre os direitos humanos, sobre como se defender, sobre o que a polícia podia fazer e o que não podia fazer, mas também falava da história negra, da história de resistência, da construção do orgulho racial. E uma das principais organizações foi o Geledés - Instituto da Mulher Negra.

PODE CRÊ, A REVISTA DO MOVIMENTO!

Essa aproximação dá origem ao Projeto Rappers, porque as mulheres de Geledés que tiveram em contato com essa juventude neste período, começaram a chamar os jovens para as atividades, a fazer debates com eles e aí a galera chegava em peso na sede do Geledés, que estava em um momento de estruturação, trabalhando com direitos humanos, havia muito trabalho a ser feito e eles queriam ficar lá conversando, enquanto elas tinham que trabalhar também em outros projetos. Nesse momento, elas tiveram uma ideia, porque tudo que eles estavam falando e fazendo era relevante, então, que eles tivessem seu próprio espaço de organização. Elas criaram o Projeto Rappers junto com eles,

a partir de um seminário, porque eles levavam as demandas.

Na virada dos anos de 1980 para os anos de 1990, foi a primeira vez que a juventude do próprio território teve um espaço que inspirou o que viria a ser as casas de hip-hop, porque era uma casa onde eles se reuniam para fazer oficinas, discutir temas sociais, promover encontros com figuras históricas, como Clóvis Moura, Ismael Ivo, Benedita da Silva, entre outros.

Ainda no início dos anos de 1990, essa juventude, que era organizada pelo Projeto Rappers, foi para o Rio de Janeiro, subiu o morro para fazer campanha para Benedita da Silva, se articularam com movimentos sociais locais, regionais, nacionais e internacionais. Nesse período, surge a primeira revista de hip-hop brasileiro, a Pode Crê![5]. Algumas pessoas dizem que era o único canal de comunicação negra desse momento, não tinha outra revista. Teve a revista Ébano antes e teve a Pode Crê, posteriormente, teve a Revista Raça. Tem gente que fala que a Revista Raça, que foi um espaço super importante para comunicar toda a questão racial e ela se inspira na revista Pode Crê!.

Esses jovens discutiam desde a capa às entrevistas, elaboravam os textos e as pautas. Na revista Pode Crê! número um, com o Mano Brown na capa, a gente tem aquela frase: "Agora a Juventude Negra tem Voz Ativa!". O primeiro número da revista é uma raridade. A Pode Crê! foi o principal instrumento de comunicação e acesso à informação para a juventude negra nesse período. Nessa revista, tem o Malcolm X, mas não era só biografias estadunidenses. Você pega as outras edições e vai encontrar a Rainha Nzinga, que liderou o reino em Angola e Kwame Nkrumah, que foi uma liderança importante nos movimentos para a libertação nacional dos países africanos. A revista apresentava e tinha referências daqui e de fora, materializando essa ideia de diáspora. Você tinha informações sobre as equipes de som, por exemplo, da Maurício da Black Med, Chic Show, a Zimbabue. Alguém aqui escutou no podcast Mano a Mano o episódio[6] com a Sueli Carneiro? Ouçam. Neste episódio, Mano Brown conta que ele foi formado por esse projeto, que ele ia lá para acessar informação, que eles se organizavam ali.

[5] Saiba mais sobre a revista em: https://www.geledes.org.br/o-quadro-flash-black-tras-essa-semana-o-especial-das-revistas-pode-cre/.

[6] Ouça o episódio aqui: https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrjmog0RkUnCPr?si=3f574d67c3b0471c.

Então, figuras importantes que se tornaram referência no Rap Nacional se formaram nesse projeto.

Essa revista teve cinco edições, do número 0 ao número 4. Como vocês estão se formando nessa área de comunicação e querem fazer um curso de comunicação antirracista, vocês podem adquirir alguns números ainda disponíveis, gratuitamente, no centro de memória de Geledés, e é uma oportunidade para vocês entenderem como se constrói e constitui essa narrativa da Juventude Negra.

Esse foi um projeto muito interessante, porque tinha uma casa onde essa galera recebia a informação, que é onde o Mano Brown frequentou no projeto Rappers, tinha a revista que circulava nacionalmente, a galera recebia carta do Amazonas, do Acre, de Roraima... era uma raridade! Era o instrumento que formava a comunidade negra e, especialmente, a juventude negra naquele período. Eles também tinham ações políticas e formação de direitos humanos para se defender.

Uma coisa que a Sueli Carneiro fala é que elas buscavam garantir ali, naquele período, como era de muita violência, a carteira de trabalho assinada como forma de proteger os jovens. Se a polícia te parava, você falava que era trabalhador, que tinha carteira assinada. Naquela época, Geledés estava se estruturando e quase ninguém tinha carteira assinada. Mas as pessoas que atuavam no Projeto Rappers tinham a carteira como uma forma de proteção.

Tem coisas incríveis que aconteceram no Projeto Rappers, por exemplo, a reunião da galera do hip-hop e do Batalhão da Polícia Militar para conversar com a PM sobre a questão da violência, sobre como eles se sentiam diante dos abusos da corporação.

Viajar para Genebra, para países da América Latina e articular com outros movimentos da juventude. Isso colocou uma juventude que nasceu na periferia, abandonada, sem serviço, sem direito e sem nada do que a gente falou antes, no palco da discussão internacional sobre direitos humanos, o que deu o tom da narrativa da juventude negra que vem depois com tais articulações, os processos de organização como o Encontro Nacional de Juventude Negra (ENJUNE), entre outros.

UMA LEITURA SOBRE A HISTÓRIA E UMA LEITURA SOBRE A REALIDADE

O álbum Raio X do Brasil (1993), dos Racionais, ajuda na percepção desta construção do pensamento social brasileiro a partir da juventude negra. Quando a gente ouve a música *Pânico na Zona Sul*, que narra o cotidiano da juventude negra extremamente influenciado pela consolidação da formação do hip-hop. É uma narrativa do cotidiano que conecta três tempos: passado, presente e futuro. Por que conecta esses três tempos?

Primeiro, porque recupera um passado silenciado, recontando uma história negada, a de africanos e afro-brasileiros, colocando no centro do debate essa contribuição que foi negada anteriormente. Eles cantam o desenvolvimento do nosso mar, falando da travessia forçada do Atlântico, da escravidão, das condições de pressão, mas também da potência desses povos.

Há um reposicionamento do sujeito ao recontar a história que até então era invisibilizada. Mas agora há um sujeito, alguém que resistiu, que transformou a realidade, que contribuiu para o desenvolvimento desse país, é um reposicionamento como sujeito. Eu me reconheço como eu sou a partir do reconhecimento do que eu sou, diante dessas atrocidades que acontecem ao longo da história, eu consigo entender a realidade que eu vivo, essa realidade de pobreza, de desigualdade, de opressão, de muitas coisas... Eu posso entender essa realidade, eu não sou culpado por isso. Eu faço parte de um sistema que me colocou nessa condição e eu tenho que enfrentar esse sistema.

Uma juventude que vendo a realidade de si dentro de uma estrutura sabe que não é pobre, não! Ela se entende nessa situação por conta da história, por conta de um país que foi pensado para isso. Portanto, se eu tenho uma leitura sobre a história e eu tenho uma releitura sobre a minha realidade, eu consigo construir novas expectativas sobre o futuro, as quais têm o potencial transformador na vida desses jovens. Eu me reconheço como sujeito, eu tenho dimensão da estrutura da realidade, das desigualdades, mas eu quero um futuro diferente. **Eu vou re-contar uma história e vou traçar um futuro diferente**.

No hip-hop, as pessoas apresentam uma perspectiva de mudança coletiva, porque integrar os movimentos e coletivos é pensar a transformação na sua comunidade, fazer eventos na sua comunidade, sensibilizá-la a denunciar a realidade social. Também movimentam a transformação individual: ao me reposicionar, eu vou ter um projeto individual de vida, vou estudar, vou ocupar esse espaço, vou buscar o que é meu. Mesmo entendendo que a minha mudança individual sozinha ainda não transformou essa sociedade.

Existem essas duas dimensões, a coletiva e a individual. E a gente tem essas perspectivas nas obras do principal grupo de Rap do Brasil: *Raio X Brasil* (1993), *Sobrevivendo no Inferno* (1997), *Nada como um Dia após o Outro Dia* (2002), *Cores & Valores* (2014) e os dois EPs *Holocausto Urbano* (1990) e *Escolha o seu Caminho* (1992). *Cores e Valores* é um grande rompimento, pois sai de álbuns que tinham músicas com duração de 10 a 12 minutos, como *A Fórmula Mágica da Paz*[7], e chegam em um álbum que ele inteiro tem 30 e poucos minutos, com algumas músicas de 45 segundos, mas muito do que está sendo dito demonstra que o que ele falava sobre o holocausto urbano não mudou: questões como raça, classe, violência na periferia, a violência do braço armado do Estado contra o jovem negro, por exemplo.

Em *Sobrevivendo no Inferno*, por exemplo, fica perceptível que a década de 1990 foi muito difícil, gente! Na época, era criança. Foi um período de muita pobreza, muita fome, muito desemprego e muita violência. E isso atingia massivamente os jovens negros.

Sobrevivendo no Inferno é um grande retrato da realidade do Brasil dos anos de 1990. Não tem como pensar o Brasil, em um curso de Ciências Sociais e História, por exemplo, sem passar por essa obra; por isso, esse ano foi obra obrigatória do vestibular da Unicamp.

O Rap é livro, o Rap é texto, se juntarmos as diferentes músicas de um mesmo álbum, um livro. É música e é pensamento social brasileiro também. Eles estão fazendo uma leitura da realidade a partir de uma narrativa sobre a vivência nas periferias brasileiras, trazendo detalhes do cotidiano desse espaço, mas eles não estão narrando só a periferia a partir da perspectiva da periferia, estão também destacando a relação dela com o que está fora desse território. Na música Racistas Otários[8],

[7] Para ouvir, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=UrSGiQGeXW4.

[8] Para ouvir, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=2nLLihbYNFs.

eles questionam a democracia racial, fazendo uma colagem, ou seja, inserindo uma gravação: "O Brasil é um país de clima tropical, onde as raças se misturam naturalmente e não há preconceito racial".

Após esse trecho, eles soltam uma gargalhada. Em toda a letra, o grupo Racionais questiona o mito da democracia racial. Eles questionam os intelectuais também, os sociólogos que se dizem imparciais e defendem que o nosso dilema é coisa de classe, afirmando que se observarmos mais de perto, descobrimos que preto e branco pobre se parecem, mas não são iguais. Temos, então, essa construção de narrativa.

EU VOU FALAR PARA VOCÊS EM PRIMEIRA PESSOA: COMO SE CONSTROI UMA NARRATIVA DE JUVENTUDE NEGRA?

Eu nasci e cresci no Grajaú, na periferia de São Paulo. Eu me lembro da minha mãe brigando na diretoria de ensino para eu acessar a escola, porque não tinha vaga. Estive na escola na idade certa por conta dessa briga da minha mãe.

E isso é periferia: o movimento de mulheres, o movimento de moradia lutando por moradia digna, o movimentos das mães "crecheiras", que querem vaga para seus filhos na creche e na escola. A gente encontra esses movimentos até hoje, porque existem vários problemas específicos; a periferia foi formada por contradições e luta contra elas emana desses territórios.Eu estudei em escolas bem precárias, lembro que quando estava no ensino fundamental II, estava matriculada em uma escola que ainda não existia, porque estava em construção. Isto implicava em dividir o espaço entre os alunos que eram matriculados em uma escola que existia e os alunos da escola que não existia: um grupo estudava das 7h às 9h30 e o outro das 9h30 até 12h.

Foi nesse período que me mudei para o interior, para Sorocaba, porque meu pai foi trabalhar lá. Isso me deu a possibilidade de acessar uma escola diferente, pública também, mas diferente. E mesmo sendo uma escola diferente, não era para mim. Ela não dialogava comigo, era uma escola, no interior de São Paulo, onde eu sofria racismo.

O interior é muito conservador e racista, mesmo que seja perto da capital. A escola me colocava à margem, assim como colocava outros

jovens negros. A formação era para o básico, a gente chegava e tinha aula com aquela professora que passava um monte de texto na lousa para a gente copiar. A gente copiava, mesmo sem entender o texto, porque não éramos ensinados a interpretar e analisar, e esse texto, muitas vezes, não fazia nenhum sentido, porque não dialogava com a nossa vida, E assim, eu não tinha muito o hábito de escrever.

Quando a gente é formado dessa forma - "aprender a ler e escrever é juntar as letras e formar as palavras" - a escrita e a leitura não têm sentido, apenas usamos esses recursos para situações imediatas, como, por exemplo: "proibido fumar!" Ou "proibido estacionar!" Ou, ainda, o nome do ônibus..

Percebi isso quando me tornei professora de sociologia do ensino médio. Eu pedia para os alunos de sociologia me explicarem uma coisa básica e eles não conseguiam, nem mesmo ler um texto de dez linhas. E, às vezes, eu fazia algumas perguntas e eles copiavam as respostas da internet. Quando ia perguntar a eles o que tinham escrito,não conseguiam dizer com as próprias palavras o que eles tinham escrito. Somos formados para sermos copistas. Não para refletir e problematizar.

E como eu desenvolvi a minha escrita? A escrita é uma das coisas que mais gosto na minha vida hoje. Quando eu tinha 12 anos e me mudei para Sorocaba, eu tinha um ligação muito forte com o Rap e com o hip-hop, e todo dia tinha o ritual de 18h da tarde ligar na 105FM para começar a escutar o Espaço Rap, que ia até às 22h da noite, passei minha adolescência assim. A gente tinha as fitas k7, conhecem? A gente ligava o rádio, quando tocava a música que a gente queria, apertava o rec no gravador e gravava.

De manhã, eu estava na escola e à tarde, escutava as fitas. Eu passava os dias escutando. Mas fazia mais do que escutar, eu transcrevia as letras. Aquelas letras faziam tanto sentido para mim que quando eu transcrevia, percebia que eram textos, que falavam de assuntos diversos e se conectavam com a minha realidade, com a minha identidade.

Foi isso que me fez começar a escrever. Depois, comecei a escrever as minhas próprias letras, desenvolvendo a escrita. Fui para a universidade, fiz mestrado, fiz doutorado. A escrita é uma das minhas coisas

favoritas hoje e ganhou sentido com a música Rap. Se pensarmos nessa ideia de letramento: a gente aprende a ler e a escrever, mas não se torna um sujeito letrado. O que é tornar-se um sujeito letrado? É quando a leitura e a escrita ganham sentido na nossa vida. Por exemplo, a igreja da minha mãe: as meninas, minha mãe e minha irmã são de uma igreja muito tradicional, chamada Congregação, na qual as meninas param de estudar muito cedo, porque o importante não é estudar, e, sim,casar. No entanto, se conversarmos com elas por Whatsapp, percebemos que elas escrevem impecavelmente bem, isso se dá por elas terem um elemento que liga leitura e escrita com a identidade cultural e religiosa delas. A Bíblia é esse elemento que não é só ler ou copiar um trecho para recitar no culto, é um texto que orienta os valores e a cultura, produzindo sentido para elas.

Portanto, quando você tem uma relação e é inserido no universo da escrita e da leitura com coisas que dialogam com a sua realidade e contexto, a leitura e escrita farão sentido. Você aprende a imergir em um texto, compreendendo aquilo que ele tem para falar. O processo de alfabetização e aprendizagem da leitura e escrita, ainda é feito com textos que estão muito distantes da nossa realidade, fazendo parecer que o conhecimento está dissociado do real. Assim, as narrativas de jovens negros da periferia dialogam com os seus referencias de contexto, identidade e realidade.

Não tem como falar de jovens negros da periferia sem falar da música Rap, porque, hoje, ela influencia até mesmo a narrativa de jovens que nem escutam o Rap e eles nem sabem o quanto influencia. A ideia do sentimento sobre o território, o orgulho de fazer parte dele, tudo isso foi construído por meio da narrativa do Rap.

Foi a partir dessas narrativas do Rap que as pessoas começaram a andar com camisetas com o nome de seus bairros e regiões pela cidade, como zona sul, zona norte, zona leste ou zona oeste. Até então, uma ideia negativa e de precariedade era atribuída à periferia, mas a juventude ressignificou tudo isso com novas ideias de potência, pertencimento e resistência. Pensar a periferia dessa forma não é deixar de falar das problemáticas, mas ressaltar que ali há muita gente potente, que luta por direitos, há muita cultura, coletivos e festas também. Ao

perceber que a comunidade é formada por pessoas guerreiras e batalhadoras, o orgulho da comunidade vem à frente.

A narrativa dos jovens da periferia é uma narrativa do cotidiano muito influenciada pela produção intelectual das pessoas mais velhas já na fase dos 50 anos. É claro que existe uma nova geração e o bom é que a nova geração pode falar de diversas coisas também, como diversão, entretenimento, entre outras coisas, por não viver a precariedade dos anos de 1990.

Para não perdermos de vista a complexidade do hip-hop como movimento sociocultural e político, vou falar brevemente dos outros elementos. Atualmente, o grafite está dentro das maiores galerias e isto é algo que divide o movimento dos grafiteiros. Alguns defendem que, sim, o grafite deve estar nas galerias e romper as fronteiras, já outros dizem que não, que o lugar do grafite é na rua, nos muros. É um debate interessante, que eu não faço, mas para quem sentir curiosidade, vale a pena aprofundar.

O breaking entrou nas Olimpíadas, agora é uma categoria de disputa mundial. O Rap é a música que mais vende no mundo. Hoje em dia, ninguém mais produz música sem o trabalho de um produtor musical, que, basicamente, é a figura do DJ. O DJ é uma invenção do hip-hop, da construção desses instrumentais, dessas bases. Para você dançar breaking, você precisa ter noção de espaço, noção do seu corpo, mesmo sem saber os nomes técnicos da dança. Para tocar o disco, você precisa fazer cálculo, precisa de matemática e física também, pela tração que você faz para realizar o scratch, mas na escola colocam essas áreas de conhecimento dissociadas do cotidiano. Para fazer um sample, você precisa ter conhecimento da história da música, conhecer gêneros musicais, tem que saber a história daquele trecho que você escolheu para aquilo que você deseja contar também. É muita erudição, muita sofisticação que dizem não ter na periferia. Isso tudo é o meio pelo qual a juventude negra se expressa, seja por meio do grafite, do Rap ou das expressões corporais.

A COMUNICAÇÃO DOS MUROS

POR
DIEGO MOURO

Eu sou Diego Mouro, sou de São Bernardo do Campo, tenho 35 anos, vivo de arte urbana, vivo da pintura em geral. Eu vim da periferia de São Bernardo, sou filho de professores. Meu pai é professor, minha mãe é professora, minha irmã é professora, só eu fugi disso e resolvi ser grafiteiro. E aí deu certo, estou aqui até hoje. Eu faço murais, pinto prédios e coisas do tipo, mas também sou pintor de pintura óleo, pinto telas, exponho em museus, dou aula de pintura óleo. Sou tio, sou homem, sou cis, me reconheço como um homem negro não-retinto, e vou explicar um pouquinho dessa parada de arte urbana.

Passei a vida inteira pintando e vivendo na rua. Eu gosto muito de falar sobre a rua, sobre como ela se comunica, como ela escolhe se quer ou não se comunicar. Hoje, vou contar um pouco sobre a arte urbana de um modo geral, não apenas sobre grafite ou sobre pichação, mas, sim, sobre a história de como as ruas começaram a ser ocupadas por esse tipo de arte.

Uma vez pintei um mural em Belo Horizonte, a minha vontade era falar sobre o afeto entre homens pretos, não somente pelo lado afetivo, porque acho interessante poder falar sobre homens trocando o afeto de alguma forma, não apenas o afeto romântico. Uma outra vez, eu fiz um mural em Vitória (ES) e também um no Jardim Elba, no meio de uma comunidade, no prédio do CEU Rosa da Chica, pintado em 2021.

São murais grandes, de 30 a 50 metros, 10 km de comprimento, ou seja, eles influenciam na paisagem. Os muros e as ruas se comunicam, quando falamos de grafite, de pixo, de arte urbana de um modo geral, sempre caímos em uma discussão rasa: "gosto, não gosto, acho bonito, acho feio, acho certo, acho errado". E a arte urbana tem um viés político, no sentido que ela nasce com o objetivo de ser voz de pessoas e lugares que eram - até então - invisibilizados e que não eram ouvidos. Eu gosto de discutir arte urbana por esse viés, porque não importa se achamos bonito ou não, o importante é que ela comunique algo. A rua consegue dar essa "bagunçada" em quem trombar com essas artes, para que, de alguma forma, seja impactado por elas.

Todos esses murais que fiz são grandes, o primeiro tem em torno de 50 metros de altura e o segundo tem quase 10 quilômetros de comprimento, o outro, tem 30 metros e esse fica na região do Bixiga, aqui em São Paulo também.

Arte urbana é tudo aquilo que está na rua, há muitas vertentes e muitas variações possíveis. Na verdade, atualmente, consideramos arte urbana tudo o que está na rua como uma expressão artística: desde uma banda tocando, ou alguém fazendo algum tipo de performance, até o mais tradicional, como grafite, pichação, muralismo, lambe, stencil, os adesivos e tudo mais.

Como a arte urbana está na rua, ela é regida pelos códigos da rua, e são muitos, mas o principal é a efemeridade, no sentido de que os trabalhos não vão estar ali para sempre. Algo que é diferente do que acontece no museu, em que as obras são completamente protegidas, para que não haja nenhum tipo de intervenção. A arte urbana tem o objetivo de trocar com a cidade: ela envelhece quando os muros envelhecem, e vai sumindo por conta do sol e da chuva. Todos esses processos fazem parte da arte urbana.

Na rua, há muito sobre a legalidade da arte, sobre aquilo que pode e que não pode, e não apenas pela lei que a polícia ou o Estado colocam, existem as leis entre nós das diversas vertentes da arte urbana. Um pichador nunca vai cobrir o mural, o muralista nunca pode criar uma arte em cima de um picho, tem regras que são alimentadas entre nós para que haja um bom funcionamento.

EXPRESSÕES ARTÍSTICAS DA RUA

Grafite: o grafite é a mais conhecida de todas as expressões na arte urbana e a imagem abaixo representa aquilo que consideramos o "grafite tradicional", feito com letras e que tem inspiração nos grafites norte-americanos. Há exemplos diferentes de letras de grafite e há também alguns personagens, que não são feitos somente de letras.

Além disso, existem aspectos essenciais para que uma obra seja considerada um grafite e a primeira é: ele precisa ser ilegal, não pode ser feito com algum tipo de autorização, ou seja, tem como base ser contraventor e romper com alguma regra. Então, como essência, o grafite tem que ser de desobediência. A partir do momento em que aquele grafite é autorizado, se você pede para o dono da casa, ele te deixa fazer ou você é pago, trata-se de uma outra coisa e não de grafite.

Na maioria das vezes, ele é feito com spray para que seja rápido, já que o spray tem essa facilidade.

Um exemplo que eu acho interessante de compartilhar é o que chamamos no grafite de crew[1], e o exemplo que dou é da "1UP", considerada a maior do mundo. No vídeo[2], eles estão pichando um metrô enquanto este parou na estação. Eles têm um esquema que seguram o metrô e grafitam ele todo. É engraçado, porque alguém que está dentro do vagão reclama, o cara pede desculpa e diz: "calma aí que a gente já está acabando", a porta se fecha e eles continuam grafitando. Na minha opinião, esse vídeo mostra a essência do grafite. Todo mundo com o rosto coberto, completamente ilegal e com o objetivo único de botar o nome da crew no trem.

PICHAÇÃO

Essa separação entre grafite e pichação só é feita no Brasil. Fora do Brasil, é tudo grafite. Aqui, a gente separa, porque é feito um tipo de pichação específica, com letras retas. Há bastante gente que estuda essa caligrafia e que, inclusive, considera-a como uma caligrafia brasileira.

O pixo surge também da inspiração nas tags americanas, em que os grafiteiros escreviam seus nomes como uma assinatura, como se estivessem assinando no papel. A pichação também deve ser ilegal, visto que é contraventora e, assim como o grafite, vem da mesma raiz. Normalmente, o que o pixo faz é colocar alguma mensagem, alguma crítica, como o "Fora Temer", trazendo mensagens contestadoras. E, além disso, os pixadores colocam seus nomes, chamados de "vulgo", que se trata do apelido. Há o nome da crew ou greef, chamamos de *"greef"* o nome do grupo ao qual ele pertence.

A pichação, o grafite e todas essas divisões que se encontram dentro da arte urbana se organizam de maneira separada. A **galera não costuma andar junto, mas todo mundo tem a mesma raiz, a mesma base e as mesmas intenções**.

[1] Crew é o nome dado a algum coletivo ou grupo de grafiteiros e é com este nome que eles deixam suas marcas. Fonte: https://gembh.wordpress.com/2009/05/21/205/.

[2] Para assistir ao vídeo, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=-BLbo5MhQNQ.

MURALISMO

O muralismo, hoje em dia, comum em São Paulo, são essas pinturas em larga escala. Consideramos em larga escala tudo que está acima da visão do chão, acima de um muro da altura de uma pessoa. Trata-se de paineis que se encontram acima de dois andares e que já passam a ser considerados como murais. Elas são diferentes do grafite e da pichação, uma vez que têm uma execução demorada e precisam ser feitas com autorização e com determinada estrutura.

O muralismo carrega também uma questão social, de trazer consigo uma mensagem, que surge por meio da inspiração do muralismo mexicano, que sempre tenta pautar causas sociais, questões do povo e do entorno. Por isso, é comum vermos nos murais povos indígenas ou comunidades tradicionais sendo representadas.

LAMBE-LAMBE E STÊNCIL

Stencil é qualquer tipo de arte que se faz usando uma "máscara" para desenhar, ou seja, não é um desenho criado no ato, mas feito por meio de um recorte, e o artista pinta por cima desse molde, com spray, rolinho, pincel, tanto faz. **O importante é que seja usada uma máscara para fazer a parada.**

Lambe-lambe é o ato de colar papel na parede, ou seja, trata-se de uma expressão artística facilitada para quem não desenha com tinta e spray. Pode ser simples, como a impressão de uma folha grande, que seja colada na rua, passando a mensagem desejada.

Atualmente, *Banksy*[3] é considerado o maior artista de arte urbana que existe. Ele é também o mais conhecido mundialmente, e as suas artes são feitas com stencil. Bansky realiza esses trabalhos há 30 anos e, mesmo sendo conhecido mundialmente, ninguém sabe sua identidade nem seu rosto. Suas artes sempre são críticas e há anos ele chega de forma rápida, faz sua arte e some.

[3] Banksy (1974) é um artista de rua britânico que usa sua arte para questionar os valores da sociedade. Suas obras estão em Bristol, Londres, Los Angeles, Nova Iorque, Paris e em várias outras cidades. Banksy, pseudônimo de Robin Banks, nasceu em Bristol, Inglaterra, no dia 28 de julho de 1974, segundo o tabloide inglês Daily Mail, mas essas informações nunca foram comprovadas. Fonte: https://www.ebiografia.com/banksy/.

IMAGEM DE BANKSY

Há também os ***stickers*** (**adesivos**), que são vistos o tempo todo pelas ruas. Eles são colados nas placas e em locais públicos, além de possuírem a mesma raiz do grafite, do pixo. É completamente ilegal e as pessoas colocam seu "vulgo", ou *greef*, alguma mensagem, ou algo que represente o artista. Hoje em dia, os adesivos são considerados uma expressão artística dentro da arte urbana e, aqui no Brasil, já existe bastante, ainda que em outros países essa arte esteja muito mais difundida.

DE ONDE VÊM AS ARTES URBANAS?

A arte urbana é política desde seu nascimento, e ela mantém essa essência até os dias de hoje. Podemos dizer que se expressar de diversas formas é algo inerente ao ser humano . Desde o começo da humanidade, há imagens criadas na paisagem, nas pinturas rupestres etc. A Caverna de *Chauvet*, na França, é considerada o primeiro lugar a ter pinturas rupestres, que data de 32 mil anos atrás. O documentário "Caverna dos Sonhos Esquecidos"[4] (2010) fala sobre as pinturas encontradas nessa caverna. A história, em geral, aborda a pintura rupestre como uma forma de expressão que narrava o cotidiano da humanidade. Assim, o documentário começa a investigar uma nova possibilidade, ou seja, de que tais pinturas seriam expressões artísticas.

Dando um salto na cronologia da história, os seguintes exemplos retratam inscrições que falavam sobre pensamentos críticos nas paredes da Grécia e Roma. Há um personagem chamado de Alexamenos, que tem do seu lado direito um cavalo, um burro, crucificado junto com um homem rezando ou dizendo algo. Essa inscrição diz: "Alexamenos adora o seu Deus", por isso se trata de uma crítica ao cristianismo e à igreja que havia acabado de chegar em Roma, visto que a fé cristã não era comum naquela época. Esta é a primeira inscrição na parede que é considerada uma crítica a algo que está acontecendo.

[4] Dirigido por Werner Herzog, o filme capturou em 3D o interior da Caverna Chauvet, no sul da França, onde foram descobertos centenas de desenhos rupestres, em 1994. O diretor revela um mundo subterrâneo impressionante, com pinturas que têm em média 32 mil anos de idade. Fonte: https://www.adorocinema.com/filmes/filme-185189/.

Muito tempo depois, durante a Segunda Guerra Mundial, começaram a encontrar inscritos em alguns lugares a frase: *"Killroy was here"*, que significa: "Killroy esteve aqui". Há pessoas que dizem ser este o princípio do "meme", porque essa frase era inscrita pelos soldados americanos nos lugares em que eles conseguiam ocupar. Na época, o exército ia se movendo estrategicamente e ocupando o território inimigo com o tempo. Muito provável que os mais jovens, quando convocados para a guerra, "escapavam" para outros lugares e começavam a ocupar o território inimigo. Nesse contexto, eles colocavam essa *tag* para mostrar que eles estiveram lá. A inscrição também foi considerada primórdio da pichação, porque, quando o exército chegava "oficialmente" naqueles lugares, não entendiam como alguém havia chegado antes deles.

Cornbread e TAQ, dois grafiteiros de Nova York, começaram, de uma forma inexplicável, a colocar os seus nomes nas ruas. Eles escreviam os nomes e depois começaram a se juntar em grupos. Criaram as crews e grifes e começaram a escrever os nomes das gangues nos lugares, ainda na década de 1960, por conta disso, teve início uma guerra de gangues instigada pela disputa de território da pichação.

Os escritos feitos naquela região são chamados de *tag* e se trata de uma escrita comum, diferente do que acontece no Brasil. Nessa época, começou a se espalhar a guerra de *tags*, de maneira focada e em pequenos espaços. O movimento dessa guerra se tornou ainda maior, porque houve um jornalista, do *New York Post*, que fotografou a *tag* do *Taki* e postou no jornal. No momento em que ele postou no jornal, todo mundo descobriu sobre isso e outras gangues que estavam espalhadas começaram a querer tomar outros espaços.

Com o tempo, quando a galera tomava o território, para além de só escrever o nome, começaram a incrementar as inscrições. Por exemplo, uma pessoa fez uma *tag* normal aqui e, então, outro grafiteiro ia até aquele território e fazia uma com sombra. Então, aquele outro retornava e fazia uma tag com contorno e depois colorida. Desta forma, elas foram evoluindo até chegar no auge do grafite na década de 1970, conhecida como a era de ouro do graffiti.

Assim, o que faz com que ela nasça de forma efetiva tem a ver com o fato de que já havia a guerra entre as gangues e, no mesmo contex-

to, a cidade estava crescendo muito e de forma desordenada, de modo que as periferias estavam sendo negligenciadas pelo governo. Nessa época, houve um grande aumento da criminalidade e, por conta disso, também um aumento da repressão policial.

Além disso, foi nesse período que os jovens que estavam na periferia começaram a se juntar para espalhar nomes e mensagens em busca de mostrar que eles estavam ali, apesar de toda repressão e do aniquilamento da polícia. Também ocorreu o nascimento do movimento *Hip Hop* e esse movimento inclui o grafite dentro dos quatro elementos principais do *Hip Hop*, que é: o MC, o DJ, os *b-boys* e o grafite. Dessa forma, o grafite ganha muito corpo. Os artistas passam a se compreender e se constituir como um movimento artístico. Assim, a galera do grafite, ao se entender como artista nessa época, passa a ser mais cuidadosa com os trabalhos.

Nesse contexto, os trabalhos saem das linhas simples e começam a ganhar formas em letras, cores, e passam a ficar cada vez mais bonitos. Além disso, começam a surgir alguns personagens. Na imagem abaixo, por exemplo, é possível ver nos personagens que eles carregam a veia do vandalismo como forma de protesto contra o que estava acontecendo. Outra coisa que acontece no mesmo período é que se inicia uma maior integração entre os grafiteiros, que passam a se conhecer de maneira mais intensa. Martha Cooper é uma fotógrafa que surge nessa época para cobrir o movimento e passa a publicar sobre no jornal.

Por conta disso, os grafiteiros ficaram mais conhecidos e também passaram a estar mais unidos entre si. Ela fotografava o rosto deles e eles gostavam de ser fotografados, só que isso fazia com que a polícia conseguisse identificar quem eram os grafiteiros e a repressão passou a ser mais forte em cima deles. Foi então que eles se uniram e criaram um movimento chamado *All City* (Toda a cidade), e decidiram tomar a cidade inteira com grafite. Neste momento, ainda, começaram a pichar os trens, o que tornava possível colocar o nome e rodar a cidade inteira. A partir de então, essas pessoas, vulgos e *crews* foram se espalhando por toda Nova York.

Os grafiteiros pintavam toda parte de dentro do trem e a polícia militar passou a persegui-los ainda mais. Foi nessa época que surgiu a

perseguição e marginalização da arte urbana, o que existe até os dias atuais. Dizemos que desde então, por meio desse surgimento junto às periferias e quebradas norte-americanas, ainda que o movimento tenha surgido na década de 1970 e estejamos em 2024, essa arte é um tipo de arte que segue sendo perseguida politicamente.

O muralismo mexicano surge na época da ditadura no México, algo comum na América Latina. Essa técnica é criada também a partir do contexto da revolução mexicana que existiu para acabar com a ditadura. Na instauração do novo governo pós ditadura, o estado mexicano entendeu a arte como uma ferramenta potente de diálogo com a população. Dentro do novo contexto, o novo governo queria passar a informação para que a população entendesse que não iriam negligenciar os mais pobres, que haveria escuta para as diversas camadas da sociedade que, até então, não eram ouvidas. Por conta disso, para demonstrar que estava atento às causas sociais - e que seria um governo criado para o povo - começa a patrocinar artistas para que eles façam grandes murais espalhados pela cidade contando a história do México e enaltecendo suas raízes ligadas à agricultura e aos indígenas. Os murais feitos nas ruas mexicanas passam a ser murais de exaltação ao povo e à cultura local: imagens de trabalhadores, agricultores, indígenas.

Há três artistas que se destacaram nos murais mexicanos e que eram comunistas. Eles faziam parte do Partido Comunista e tinham seus trabalhos conectados às causas sociais, preocupavam-se com a luta de classes, falavam sobre questões salariais e sobre empregos subjugados. Isso fez com que os murais passassem a ter esse viés, direcionando o tom de como seriam os temas do muralismo.

O mural de José Orozco traz a ideia da grandesa do povo mexicano, vencendo, ao mesmo tempo, duas coisas: a colonização espanhola que o México sofreu e o exército norte-americano, os banqueiros e coisas do tipo. Pode-se notar que há uma exaltação do povo, para que as pessoas também se reconhecessem como grandiosas acima de todos esses exploradores.

No mural de Siqueiros, feito na Universidade do México (UNAM), aparecem algumas figuras: um sociólogo, um sábio, um artista, todos com os braços esticados. Isso significa que essas pessoas estavam

entregando seus saberes, seus aprendizados, seus estudos para que a cultura mexicana evoluísse.

Há algo interessante que surge nessa época: uma linguagem em que os braços das pessoas são desenhados como grandes e fortes, exaltando o trabalho braçal como algo importante. O segundo fator está ligado ao fato de que começa a existir uma preocupação com quem vê esses murais, uma vez que eles se encontram em vias, em ruas, em rodovias, ou seja, os artistas começam a pensar na forma de fazer determinada arte em busca de permitir que alguém que esteja passando de carro consiga ver e entender. Por conta disso, passam a criar personagens cada vez maiores, diferentes dos primeiros murais que foram criados.

O interessante do muralismo mexicano, e de como ele fortalece a arte urbana que existe até hoje, é que não tinha nada novo para entregar, mas foi a primeira vez na história da arte que o povo foi colocado no centro, como protagonista e como herói. Essa técnica colocou a massa como a figura principal a ser exaltada e este fator vai reverberar na arte urbana desde então. Depois do muralismo mexicano e do grafite, em décadas seguintes, pode-se notar que essas duas vertentes se unem e se tornam a arte urbana da atualidade.

E NO BRASIL, O QUE HAVIA?

Quando estava rolando tudo isso nos Estados Unidos e no México, aqui no Brasil estávamos no meio de uma ditadura, assim como acontecia em diversos países da América Latina. **De que forma a ditadura ataca a arte? Ela proíbe a liberdade de expressão**. É um momento em que não se pode fazer ou falar o que quiser, porque a ditadura não deixa, e é neste cenário que surge o grafite (o pixo) aqui no Brasil.

O primeiro registro fonográfico de uma pichação brasileira é uma imagem histórica que aconteceu nos anos 1960, época em que estava surgindo o grafite nos Estados Unidos. Durante a ditadura, a pichação foi a forma que as pessoas tinham de expressar sua indignação contra esse governo que não permitia que elas existissem ou se expressassem. A pichação foi a primeira forma do povo gritar e mostrar sua indignação

sem que "dessem as caras". Tratava-se de demonstrar as revoltas com frases de impacto colocadas nos muros para que outras pessoas vissem.

Começou, então, a se espalhar pelas cidades frases contra a ditadura, bem como frases para derrubar o MEC, que impedia que os compositores fizessem músicas e que os artistas realizassem seus trabalhos. **A pichação se estabelece aqui no Brasil, já de cara, com essa raiz muito crítica ao governo, como essa voz do povo, como essa voz meio anônima, mas ao mesmo tempo do grupo.**

A pichação servia como essa voz que se mantém até hoje, e essas são características que se arrastam dentro da arte urbana desde os anos 1960. Além da pichação, começaram a surgir artistas colocando desenhos críticos na rua e, naquele contexto, estar na rua fazendo algum tipo de arte era crime, ou seja, as pessoas poderiam ser presas, torturadas e até desaparecer.

Consideramos Alex Vallauri um dos primeiros grafiteiros no Brasil. Ele nasceu na Eritreia, radicado no Brasil, foi artista em São Paulo. Também morou na Europa, onde viu muitas dessas expressões artísticas acontecendo. Ao retornar ao Brasil, no meio da ditadura, ele tomou coragem de espalhar desenhos que eram críticos à burguesia brasileira. A mulher "Rainha do Frango Assado" tratava-se de uma crítica aos burgueses que corriam atrás da prostituição no momento da ditadura.

Depois de Vallauri, temos o profeta Gentileza, que ficou muito conhecido no Rio de Janeiro na década de 1970. Ele pintou 56 pilastras da área portuária do Rio de Janeiro e escreveu poemas sobre sua fé e sua crença em um mundo melhor, além de frases de positividade.

Foi na década de 1980, depois do final da ditadura, que o movimento hip hop e o grafite conseguiram chegar ao Brasil e se espalharam nas periferias. Este movimento, portanto, surge da mesma forma como acontece nos Estados Unidos. Ademais, além da cultura do break, que passa a acontecer na estação São Bento do Metrô de São Paulo, vemos nascer a primeira geração do grafite brasileiro com os Gêmeos, Espero, Bim, Tico.

Na época, não havia acesso à internet e eles se inspiravam por meio de revistas que chegavam dos Estados Unidos. Eu já conversei com o Gustavo e com o Otávio (Os Gêmeos), e eles contam que tentavam co-

piar os desenhos e as letras da *Revista Graffiti*. Quando o ex-prefeito de SP, João Dória, apagou um mural dos Gêmeos na Avenida 23 de Maio gerou grande polêmica, porque se tratava de um mural tombado, o que gerou uma confusão gigante e os obrigou a pintar novamente.

Pode-se dizer que a arte urbana como conhecemos atualmente começa com Basquiat[5] e Cave Herring, ambos artistas norte-americanos. Os dois tiveram suas origens no grafite tradicional, sendo que Cave Herring fazia trabalhos no metrô e Basquiat na rua. Basquiat era um pichador e pichava a *tag* "S.A.M.O" - *Same All Shit* (sempre a mesma coisa). Ele usava esses pixos para criticar a cultura e o governo americano, de forma que fez isso durante muito tempo de sua vida, carregando sempre uma crítica sarcástica na pichação.

Harring tinha como prática fazer seus desenhos com giz, sem utilizar nenhum tipo de pixo, e sempre aproveitava os lugares vagos ao lado de propagandas. Ambos ficaram famosos nessa época, pois se tratavam de artistas urbanos conhecidos e também simpáticos. Com o tempo, eles foram se aproximando de artistas que já estavam no "mercado da arte" e que lidavam com pintura em tela, escultura, assim como se aproximaram do movimento da pop-arte - que, naquele momento, era algo famoso - o que fez com que estes fossem chamados para fazer trabalhos junto da galera da arte.

Isso fez com que, aos poucos, Basquiat e Herring deixassem a arte urbana mais tradicional e adentrassem o mercado de arte. É nesta época que arte urbana começa a ser aceita nesse meio, acessando galerias e museus - até então essa prática não era nada comum, e eles foram os primeiros artistas urbanos a serem convidados para este meio artístico.

Quando o Basquiat decidiu parar de pintar na rua, ele começou a pichar "Same all is that" . Ele estava comunicando que deixaria de fazer coisas ilegais e que ia passar a dedicar sua carreira à arte. Essa separação era feita para que ele não fosse mais perseguido e tivesse aceitação dentro do mercado da arte.

[5] Jean-Michel Basquiat foi um artista plástico norte-americano. Basquiat ganhou popularidade primeiro como grafiteiro no centro de Manhattan e, depois, como pintor neo-expressionista. As pinturas de Basquiat ainda são uma influência para muitos artistas e, muitas vezes, alcançam preços altos em leilões de arte. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Michel_Basquiat.

A VOZ POLÍTICA NAS ARTES URBANAS

Dentro da arte urbana e suas mais variadas vertentes, a história sobre o surgimento de todas elas possuem algo em comum: **a voz política e crítica, seja ao governo, ao momento da história etc. A arte urbana nasce como uma voz da sociedade.** Ela nasceu para ser voz para quem não tem voz. Ela vem sendo esse grito de quem nunca foi ouvido. A arte urbana tem como objetivo questionar e criar novas imagens. Quando a pessoa vai lá e picha **"abaixo a ditadura"** e um jornalista fotografa, isso passa a ser uma imagem. Eu não vi esse pixo, mas essa imagem existe e foi transmitida. Essa foto foi para o jornal, não importa se ela ficava em um quarteirão, em uma esquina no Rio de Janeiro, pois até meu avô em São Paulo viu essa foto e entendeu a mensagem.

A arte urbana passa a compreender que criar imagens é algo muito potente, porque são códigos que se espalham para além do local em que está inserido, assim como as pessoas se conectam quando o vêem presencialmente. Isso se dá porque tudo também pode ser fotografado ou filmado. A arte urbana começa a compreender o grande poder que reside nessa transmissão de mensagens.

A maioria dos grafiteiros sempre gostaram de ser fotografados, porque até então eram invisíveis à população, além de que viviam apenas sendo perseguidos e criminalizados pela polícia. Ao serem fotografados, passam a ser validados e reconhecidos por estarem fazendo um trabalho relevante para a sociedade em geral.

Um primeiro mural foi feito em uma escola dos Estados Unidos em um bairro de imigrantes do Iraque; o outro, em que a menina está atendendo o telefone, é um mural feito no Iraque, numa área atacada pelos Estados Unidos na época da guerra dos anos 2000. A mensagem desta obra evidenciou que existe uma conexão entre essas duas populações. E, com relação à sua elaboração, há muitos desenhos de crianças espalhados por eles, porque foram crianças desses dois lugares que pintaram. O grafiteiro buscou evidenciar as proximidades e semelhanças entre esses grupos de pessoas, como também criticar os ataques na guerra do Iraque dos anos 2000. **Os artistas começam a entender a possibilidade de criar críticas e conexões entre as pessoas e os lugares.**

A arte urbana que vai tomando as ruas, conecta pessoas, questiona, debate, inspira.

O muro que separava a Alemanha ao meio, conhecido como Muro de Berlim, foi derrubado em 1989 com a unificação das duas Alemanhas. Entretanto, houve uma parte que não foi derrubada, e essa imagem era dolorida para as pessoas que viviam no local, porque remetia à época horrível de Hitler. Foi, então, que os artistas ocuparam o pedaço do muro que não foi derrubado e o transformaram em uma galeria.

A ARTE URBANA NA TRANSFORMAÇÃO DE SIGNIFICADOS E SÍMBOLOS

A arte urbana passa a entender sua potência de transformar o significado e a imagem que existe e que construímos sobre as coisas. Esse poder da imagem é muito importante para aquilo que entendemos como intervenção urbana, assim como vivenciamos recentemente no Brasil, por exemplo, com a estátua do Borba Gato que atearam fogo.

Há uma discussão interessante sobre o fogo do Borba Gato, porque se trata de uma escultura colocada no meio da cidade, ou seja, se trata de uma peça de arte urbana. Ao mesmo tempo, é uma imagem de um bandeirante assassino, que matou muitos indígenas e que, ainda assim, seguia sendo exaltado como uma pessoa importante. Quando se coloca fogo nessa imagem, cria-se uma nova, que circulou o mundo todo, ou seja, uma estátua pegando fogo, evidenciando e questionando a importância desse personagem.

A partir dessa intervenção, cria-se uma nova imagem que fica no inconsciente das pessoas com a memória até mais viva do que a imagem anterior. É exatamente isso que a arte urbana tenta fazer: criar novas imagens para questionar qual é a imagem válida no final.

João Dória, na prefeitura de São Paulo, perseguiu intensamente a arte urbana. Ele apagou grande parte dos murais que existiam na cidade e fez uma "caça" aos pichadores. E o que acontece quando você caça? A arte urbana, o grafite, o picho, o mural e os artistas devolvem. Temos um lema que diz: "quando a Prefeitura pinta o mural, a gente pinta de novo, e a gente vai ver quem tem mais tinta". Por isso, sem-

pre que a prefeitura apaga um grafite, deixando a mensagem de que se quer uma "cidade limpa", uma cidade branca, uma cidade em que as estruturas e os prédios se sobressaiam, os pichadores, grafiteiros e artistas querem que as outras mensagens faladas se sobressaiam. **A arte urbana sempre quer gritar aquilo que não está sendo escutado, a voz da pichação, do grafite, é a voz das minorias, é a voz popular.**

Por isso, o que nós tentamos fazer constantemente é ocupar esses territórios e espaços, criando diversos questionamentos. Ademais, a gente questiona o conceito do que é bonito e feio. Isto porque sempre foi dito que a existência dos prédios, todos brancos, dentro do padrão, é bonita e estética; já a pichação, o grafite e o muralismo quebram o padrão estético e criam algo diferente. Daí a perseguição ao muralismo, ao grafite, à pichação. **Essas expressões artísticas questionam o padrão e tudo que questiona o padrão na sociedade hoje em dia é considerado uma agressão ou um crime.**

Hoje em dia, na cidade de Belo Horizonte, não se vê mais diversos prédios descascando, mas uma série de obras de arte espalhadas pela cidade, que questionam, trazem reflexões, democratizam o acesso à arte e que também embelezam o espaço urbano. A arte na rua permite que todo mundo possa ver, discutir e participar. Sabemos que museus e galerias não são lugares convidativos para nós, pessoas negras.

A arte urbana também tem compromisso com a beleza dos lugares, sempre em busca de engrandecer e trazer uma visão bonita. **Por exemplo, se criamos uma estátua para exaltar um bandeirante, por que a gente não criamos um mural gigante para exaltar os enfermeiros que salvaram a vida das pessoas na pandemia?**

Há um outro exemplo interessante sobre o Blu, um artista italiano de Bolonha, que apagou o próprio mural. Isso ocorreu, porque ele descobriu que a cidade de Bolonha estava usando seus trabalhos para se promover como um lugar que apoiava a arte. Blu é nascido lá e fez questão de apagar todos os murais, porque disse que passaram a vida criminalizando e oprimindo o graffiti como vandalismo e a cidade queria se colocar como "salvadora da arte urbana".

Algo parecido com isso também aconteceu em São Paulo, no "Beco do Batman", um lugar tomado pelos grafites. Há cerca de dois anos, a

PM matou um grafiteiro que era muito querido e, então, houve um dia em que o "Beco do Batman" amanheceu completamente preto, de luto. Todo mundo apagou os trabalhos e colocou mensagens de revolta contra o assassinato do NegoVila[6], e o local permaneceu assim durante muitos meses.

ARTE URBANA NOS MUSEUS E GALERIAS

Com o tempo, a arte urbana foi sendo apropriada por museus e galerias. A questão relacionada ao dinheiro que pode se ganhar com grafite é um grande dilema dentro deste processo, porque o objetivo da arte urbana inicialmente era ser contraventora e não ganhar dinheiro. Ela sempre teve como base e essência ser ilegal, o que cria diversas situações inusitadas.

Um exemplo que pode ser visto na imagem é esse muro de Banksy, que foi arrancado da rua e colocado dentro de uma galeria. Agora há um segurança cuidando de um muro que estava na rua. Ao ir para um espaço de galeria ou um museu, isso faz parecer que a obra não era uma arte quando estava na rua.

Em 2012, pixadores de São Paulo foram convidados para a Bienal de Arte de Veneza, em 2012, com a finalidade de ministrar um workshop sobre a pichação. Neste caso, tratava-se de uma exposição que criticava o mercado de arte. Quando os grafiteiros começaram a dar o workshop, eles tinham uma área branca para fazer o trabalho, só que começaram a escalar e pichar todo o espaço.

O local era uma igreja tombada em Berlim e os caras mostraram o que era o pixo, que é a contravenção. Se havia um espaço para obedecer, os moleques passaram do espaço e foram pichar outras partes. Quando foram entrevistá-los, porque deu o maior bafafá e chegou até a polícia, eles disseram: **"mas vocês não queriam pichação? Vocês não queriam entender o que era pichação? A gente está mostrando para vocês o que é a pichação, isso é a pichação".**

Outro exemplo simbólico de contravenção é essa pichação que existiu no Pátio do Colégio, do lado da Igreja da Sé, em São Paulo. Ela foi feita por Negru Mia, ele foi preso, julgado e pagou durante anos por

[6] Wellington Copido Benfati, 40, artista multifacetado conhecido como NegoVila. Ele era grafiteiro, skatista, rapper e produtor cultural, Em 2020, foi morto por um policial militar durante uma briga que o grafiteiro tentou apartar. Fonte: https://ponte.org/negovila-madalena-artista-plastico-rapper-e-skatista-morto-com-um-tiro-por-pm-de-folga/.

conta dessa pichação, que foi feita no local que havia muitas pessoas dormindo em situação de rua.

Por que esse trabalho, quando está na rua e tem essa intenção, não é validado como arte? E o mesmo trabalho, quando ganha uma moldura e vai para dentro do museu, é validado como arte? Em uma pichação, o Mia é caçado e criminalizado; na outra, não.

A grande discussão é: quem determina o que é arte no Brasil hoje em dia? O movimento que acontece hoje é que quanto mais a arte urbana é aceita para dentro dos museus e galerias, mais a separam da rua. Eu entendo a arte urbana como um grande termômetro da sociedade, porque a pichação, o grafite, vão estar nos lugares onde existem mais contrastes sociais. Por isso, a arte urbana vive forte na quebrada hoje em dia, porque é lá que ela precisa existir. No centro da cidade, essa arte ainda é muito criminalizada. O grafite e o pixo seguem sendo a voz do povo, o grito que dá clareza para as coisas que a sociedade tenta esconder debaixo do tapete. **A arte urbana segue até hoje sendo esse lugar que explana e mostra para todo mundo, e joga na cara de todos os problemas que a sociedade têm.**

PARA IMPRENSA COMUNICAÇÃO

COMUNICAÇÃO, PESQUISA E MEMÓRIA

MEMÓRIA NEGRA: O TRABALHO DA PESQUISA EM OBRAS COM MATERIAIS DE ARQUIVO

POR
FELIPE CHOCO

Este texto, agora em mãos ou na tela de quem o lê, é fruto de um conjunto de reflexões em desenvolvimento. Por sorte, o Curso de Multimídia 2023 do Geledés me possibilitou organizar algumas dessas reflexões e reconfigurar tantas outras ao tratar de questões do "chão de fábrica" da pesquisa com jovens ingressantes no setor audiovisual brasileiro. Todas essas reflexões partem, portanto, da minha condição de pesquisador para o audiovisual, e não necessariamente de pesquisador sobre o audiovisual - ainda que muitas vezes essas condições confluam. Dito isso, as ideias a seguir são frutos da minha experiência como trabalhador da pesquisa em um conjunto de obras, como documentários, séries, ficções, reality shows, podcasts e programas de TV - que, majoritariamente, abordaram aspectos da presença negra no Brasil.

Ministrei três aulas no curso, às quintas-feiras, nos dias 20 e 27 de abril, e 04 de maio de 2023. De acordo com o projeto político pedagógico, foquei no eixo que visava o tema macro *"cinema e dramaturgia negra"*. Entretanto, o objetivo não foi tratar diretamente da história do cinema negro, sua conceituação polêmica, ou temas recorrentes. Como o foco do curso foi trabalhar as questões teórico-práticas, parti de três obras específicas em que estive envolvido para abordar como os processos e percalços vividos expressam as habilidades e os conhecimentos necessários para a pesquisa no setor audiovisual brasileiro. Entre as obras escolhidas estiveram o documentário *AmarElo: é tudo pra ontem* (Lab Fantasma/Netflix, 2020)[1] e dois episódios da série *O Enigma da Energia Escura* (Lab Fantasma/gnt/globoplay, 2021)[2]. A escolha das obras se deu por ambas utilizarem recursos amplos de pesquisa de conteúdo histórico, de personagens, iconográfico, fonográfico e de imagens em movimento.

Para este texto, porém, pretendo menos aprofundar especificamente as situações que ocorreram durante a produção das obras citadas, e mais tratar sobre o trabalho da pesquisa em obras que utilizam materiais de arquivo, assim como pinçar as questões de pesquisa da memória negra em construção no Brasil contemporâneo, seus desafios e possibilidades.

[1] Algumas conceituações de cinema negro, que levam em consideração apenas a direção do filme, podem não incluir o documentário AmarElo nesta categoria, pois foi dirigido por um diretor branco. Todavia, levando em consideração outras participações criativas no filme, como a idealização, narração e/ou personagem principal, roteiro, pesquisa, produção etc., penso que o filme seja incluído nesta categoria não apenas por abordar a temática cultural e histórica negra, mas por ter pessoas negras protagonistas tanto na tela quanto nos bastidores, tratado aqui como o chão de fábrica.

[2] No documentário AmarElo, atuei como consultor de conteúdo histórico, fonográfico e de personagens, e como pesquisador iconográfico e de imagens em movimento. Na série O Enigma da Energia Escura, atuei como Coordenador de Pesquisa, envolvendo personagens, conteúdos e imagens. Os dois episódios utilizados foram: "Eu Falei Faraó? (Cultura e Resistência)" e "Quem te fez tão bom assim? (Eugenia e Branquitude)". A série está integralmente disponível na plataforma globoplay + canais e parcialmente disponível no Youtube.

Em minha trajetória profissional, dois eventos foram cruciais para a sistematização e constantes reflexões sobre o tema: o DOC SP e o Salvador Capital Afro, realizados em novembro e dezembro de 2022, respectivamente. No evento Salvador Capital Afro, participei, junto de Íris de Oliveira e Elson Rabelo, com mediação de Izabel Melo, da mesa "Obras audiovisuais: construção e uso de memórias da população negra". No DOC SP, fui convidado a falar sobre "O trabalho do pesquisador", tendo como estudo de caso o documentário *AmarElo*. No momento de troca com o público, uma pergunta, em especial, me despertou para uma questão de suma importância: *"qual a sua referência teórica do cinema para o desenvolvimento do trabalho de pesquisa?"*. Naquele momento, percebi que eu não tinha uma. Tampouco tenho agora. Talvez, seja um porvir em processo de elaboração.

O TRABALHO DA PESQUISA

Não foram poucas as vezes em que fui perguntado sobre o que faz, de fato, um/a pesquisador/a. Apesar de esperarmos essa pergunta vinda do público em geral, ela não é exclusiva desse grupo. Mesmo contratantes, produtoras e profissionais com vasta experiência no meio audiovisual, fizeram e fazem essa indagação. Em se tratando de pesquisas de imagens, percebe-se, muitas vezes, um desconhecimento sobre os processos e tempos próprios dos acervos brasileiros e burocracias para o licenciamento do uso das imagens. A Associação de Pesquisadores de Audiovisual, Iconografia e Conteúdo (PAVIC), fundada em 2022, surgiu com uma máxima que é muito sugestiva: "pesquisa não é improviso. Pesquisa é profissão". Da mesma forma que a sabedoria popular cristalizou a ideia de que "se tem placa, tem história" - devido a uma série de placas com informes que parecem absurdos aos desavisados -, na era em que "pesquisa" virou sinônimo de "dar um google", é necessário fazer uma demarcação sobre o que abrange uma pesquisa profissional no setor audiovisual.

Embora o trabalho de pesquisa esteja muito associado às universidades e institutos, há uma vasta gama de profissionais que hoje exercem essa função no meio audiovisual. Cientistas sociais, jorna-

listas, historiadoras/es, antropólogas/os etc., têm se dedicado a levantar conteúdos de temas, personagens, músicas e imagens para a melhor abordagem de como retratar uma determinada história. Provavelmente, ideias geniais eternizadas pela fala de uma personagem ou pelo texto de uma narração feita pelo seu artista preferido podem ter sido pensadas e propostas por um/a pesquisador/a. Sequências de imagens que contam uma história visual com rigor no tempo dos acontecimentos, interligados com a música que, para além de um som de preenchimento, auxilia no conteúdo da narrativa também. As obras que se beneficiam do trabalho da pesquisa são variadas e de tratos diferenciados, como novelas, documentários, podcasts, séries musicais, *true crime* etc. Cada qual exige uma abordagem e ritmos próprios. Devido a isso, o foco deste texto são as obras audiovisuais que utilizam materiais de arquivo em sua construção narrativa, entendendo esses arquivos como materiais fonográficos (sonoro e autoral), iconográficos e de imagens em movimento. Afinal, o que compõe o trabalho da pesquisa?

A resposta à pergunta acima depende do tipo de obra que está sendo produzida, assim como a sua fase de execução. Se um documentário, de gênero *true crime* ou uma biografia musical; se uma pesquisa de levantamento de temas e personagens para uma sala de roteiro que está se iniciando; ou a pesquisa de imagens para um corte final que está prestes a seguir para a pós-produção. Entretanto, ainda que os procedimentos e ritmos de cada tipo de produção possam ser diferentes, a pesquisa tem uma natureza comum em todas elas. E é sobre essa "natureza" comum da pesquisa que tratarei adiante.

Basicamente e de forma geral, o trabalho da pesquisa é levantar temas, apresentar informações históricas, dados, "amarrar" conteúdos, apresentar personagens - que, para além de serem importantes para a história retratada, rendam para uma câmera e/ou microfone ligados -[3], encontrar imagens fixas ou em movimento que componham a narrativa, indicar músicas com a mesma função das imagens, revisar roteiros e montagens, fazer contato com acervos e proprietárias/os privados de imagens, e, eventualmente, levantar locações e

[3] As personagens podem ser apresentadas por meio de materiais de arquivo também, áudio e/ou imagem.]

acompanhar entrevistas nos *set* de filmagens[4]. Tudo isso e mais um pouco.

Evidencia-se que o trabalho da pesquisa, portanto, é necessariamente coletivo e colaborativo. Até porque a obra final será fruto do trabalho de todos os setores, ainda que nem todos os setores sejam creditados devidamente pelo sucesso de uma obra. Não há estudos que possam afirmar os níveis de colaboração dentro de uma equipe produzindo uma obra audiovisual que resulte em seu sucesso, mas arrisco dizer, empiricamente, que os projetos que não formaram equipe, isto é, quando os talentos individuais tentaram se sobressair e envaidecer frente à produção coletiva, como resultado, ou a obra não foi concluída ou perdeu sua força de expressão. Assim sendo, vale agora destrinchar como *tudo isso* opera no trabalho da pesquisa. Depois, vale adicionar algumas notas sobre o mais um pouco que o envolve.

***TEMAS, INFORMAÇÕES HISTÓRICAS E DADOS:** um/a pesquisador/a pode ser contratado em variadas fases do processo de produção de uma obra. Pode ocorrer no período de captação de recursos, quando a obra ainda está sendo idealizada; na pré-produção, quando já há recursos mínimos para iniciar o desenvolvimento do projeto; ou mesmo na fase final, em que a montagem está avançada e faltam arquivos para compor a narrativa. Da mesma maneira que o trabalho da pesquisa pode ser o fundamento central que servirá como fio condutor para a obra, ou apenas uma retaguarda. Qualquer outro arranjo não listado também é possível. Todavia, cabe ao trabalho da pesquisa dar sustentação sobre um tema a ser apresentado, com certa profundidade na abordagem, que vá além do senso comum, a não ser que o objetivo da obra seja mesmo reafirmar o senso comum. Não o sendo, a investigação histórica e, a depender da demanda, o levantamento de dados

[4] Esse acompanhamento nos set de filmagens não é uma regra, e depende muito da dinâmica das equipes e postura das direções. Vale citar dois trabalhos que fui contratado e participei do set de filmagens, ambos em parceria do amigo e pesquisador Guilherme Botelho: o documentário Chic Show (Globoplay, 2023), dirigido por Felipe Giuntini e Emílio Domingos, em que participamos de todas as entrevistas com as 32 personagens filmadas, sendo que em algumas pudemos lhes direcionar perguntas; e o quadro Música Preta Brasileira do programa Fantástico (2023), apresentado por Maju Coutinho e Rael, em que auxiliamos os apresentadores com as perguntas, colocando-nos ao dispor durante as filmagens gravadas no Rio de Janeiro.

sobre determinado tema, pode inserir aquela obra na esfera pública mais ampla, intervindo no grau de conhecimento e consciência sobre determinado assunto.

***AMARRAR CONTEÚDOS:** me recordo com vivacidade quando fui convidado para compor a equipe do documentário *AmarElo*. A demanda inicial mais urgente era algo como: "temos uma boa introdução e final, porém, o roteiro está com uma 'barriga' que a gente precisa resolver *pra ontem*". Nesse caso, o trabalho do pesquisador em questão foi para além de fazer uma pesquisa. Até porque não teria tempo hábil para o seu desenvolvimento. Todo o conhecimento prévio sobre o assunto foi crucial para conseguir amarrá-lo. Não em vão, é muito comum o duplo estatuto do trabalho da pesquisa: atuar em todas as frentes descritas anteriormente, mas também atuar como *consultor* sobre determinado tema. Isso garante uma certa identidade para cada pesquisador/a, sendo mais associado a determinado tema, ainda que o trabalho de pesquisa tenha a sua "natureza comum" nos procedimentos, e não se resuma a especializações. Muitas vezes, trabalhar com uma equipe multidisciplinar de pesquisa pode ser um fator preponderante para a amarração de alguns conteúdos. Entretanto, as formas de amarração são variadas. Em uma série, por exemplo, a pesquisa pode dar o tom dos assuntos de cada episódio; ou mesmo indicar como compor a narrativa por meio de arquivos; e até se posicionar frente a um assunto que, até então, era papo de especialista ou de um nicho muito específico, e em um trabalho colaborativo da equipe, é possível escoar essas ideias para o grande público. Vale lembrar que outros arranjos não citados também são possíveis.

***APRESENTAR PERSONAGENS:** o trabalho de apresentar personagens para compor uma obra, seja enquanto entrevistados para um documentário, ou para personagens ficcionais - inventadas ou a partir de histórias reais -, envolve algumas delicadezas. No caso específico de obras documentais, a depender do tema, é quase imprescindível

que a personagem performe bem para a câmera. Caso contrário, a grandeza do tema retratado pode esvair no desânimo ou na falta de eloquência da pessoa entrevistada. Como tudo, porém, depende do assunto e contexto. Na mesma medida, em uma obra documental que esteja tratando sobre *trabalho análogo à escravidão*, por exemplo, o melhor depoimento sobre o tema pode vir justamente de uma personagem desanimada e pouco expressiva. O principal, nesses casos, é ter como certo o conteúdo que deseja que as pessoas expressem, concatenado à sua forma de expressão. Outro fator preponderante para esse tópico é o orçamento da obra: se uma obra será filmada e fará entrevistas com personagens, mas o número de personagens deve ser baixo, pois o orçamento é curto, cabe ao trabalho da pesquisa encontrar personagens que deem conta de abranger múltiplos temas relacionados à obra. Em geral, *personagens síntese*. Nesses casos, a depender da prática de trabalho da direção, o trabalho da pesquisa é fazer entrevistas prévias com as possíveis personagens a fim de apresentar à equipe quem "rende" e quem "não rende muito".

***IMAGENS QUE COMPÕEM A NARRATIVA:** a pesquisa de imagens, em todo o seu processo, é um dos pontos que mais traz dor de cabeça para a equipe, pois toda imagem utilizada em uma obra audiovisual precisa ser licenciada (autorizada) e creditada corretamente. Em geral, envolve custos que podem variar de baixo a muito alto. E os prazos, principalmente com os *streamings* dominando a distribuição das obras, estão cada vez mais reduzidos, muitas vezes não sendo compatíveis com as burocracias e os tempos dos acervos brasileiros. Um bom trabalho de pesquisa de imagens, portanto, leva todos esses fatores em conta: a qualidade estética da imagem e o conteúdo que ela agrega para a narrativa, mas também o *quão licenciável* ela é de acordo com o orçamento e tempo do projeto. Em outras palavras, em um projeto de baixo orçamento, por exemplo, não adianta o trabalho da pesquisa entregar uma série de imagens de acervos internacionais, ou de particulares que detenham imagens raras, pois, se essas imagens não puderem ser licenciadas pelo alto custo, elas não irão compor a obra, isto

é, o que pode gerar um *retrabalho* para a pessoa que realiza a pesquisa. É fato que o trabalho da pesquisa não é um trabalho passivo, ou seja, apenas obedece às ordens e demandas passadas. É, em muitos casos, um trabalho ativo, em que a pessoa que o realiza participa do projeto com os seus desejos de como a obra deve aparentar. Desejos estéticos, que envolvem estilos e conteúdos. Todavia, esses desejos podem ser frustrados por uma série de fatores, orçamentários, de prazos, jurídicos, entre outros. Particularmente, lembro de duas frustrações durante a montagem de *AmarElo*. Uma se refere à imagem de Candeia e o G.R.A.N.E.S Quilombo, no *Show da Vida do Fantástico* de 1978, que estava perfeito no corte e engrandecia a narrativa que estávamos desenvolvendo. Entretanto, por uma questão de disputa de mercado, a Globo, proprietária da imagem, não liberou o uso da imagem, visto que a obra seria veiculada pela Netflix. Outra frustração se deu com um acervo internacional, o do Instituto Nacional de Audiovisual da França (ina.fr). Um dos trechos de *AmarElo* trata do *movimento da negritude*. Depois de tanto penar para encontrar a fonte de uma imagem específica, acionar amigos pesquisadores e usar toda a minha argumentação tentando sensibilizar a produção executiva para gastar rios de dinheiro, em reais, em uma imagem do discurso do Aimé Césaire em 1987, no evento realizado na Universidade Internacional da Flórida, no qual ele atualizava o seu Discurso sobre a Negritude, só poderíamos utilizar a imagem com a autorização dos herdeiros de Césaire. Não tínhamos tempo suficiente de projeto, ainda que todos os esforços da produção tenham sido empenhados. A imagem não entrou no corte final. Frustrações à parte, vale reforçar que o trabalho da pesquisa de imagens é, necessariamente, colaborativo. Colabora com o olhar da direção, mas também com a produção executiva, com o *clearence* (quem faz o licenciamento das imagens), com o jurídico, com a montagem, com a pós, entre outros setores. Ainda que cada caso seja um causo.

**MÚSICAS COMO ARQUIVO:* em uma pesquisa que envolva música, é necessário se atentar para dois elementos que a configura juridicamente: o *fonograma e o autoral*. Enquanto o fonograma pode

ser recriado, isto é, pode haver uma gravação própria por parte do projeto audiovisual, o direito autoral precisa sempre ser garantido. Não cabe aqui abrir essa discussão, apenas informar que, assim como cada imagem precisa ser *licenciável*, as regras servem também para o uso de música. Mesmo em projetos em que o tema central da obra não seja a arte musical, a música pode auxiliar na construção narrativa sobre esse tema. Cabe à pesquisa identificar e indicar os melhores trechos da letra ou instrumentação. No comparativo com as imagens, o licenciamento do uso de músicas em obras audiovisuais também causa frustrações. Cito dois *causos*. Tanto no documentário *Racionais: das ruas de São Paulo pro mundo* (Preta Portê/ Netflix, 2022) quanto no *Chic Show* (globoplay/2023), não foi possível utilizar músicas do Jorge Ben Jor por conta dos valores envolvidos, que extrapolavam o orçamento dos projetos. Outra frustração foi não poder utilizar o fonograma de "Sou Negrão", gravação de Rappin Hood e Leci Brandão, para o episódio de "Soul Mais o Samba", do podcast *Sambas Contados* (Lab Fantasma/globoplay, 2024). Queríamos abordar, no episódio, que a música Rap havia dado uma solução para a *treta* entre o *soul* e o samba no final da década de 1970, incorporando elementos e produzindo uma nova síntese desses dois movimentos musicais em fins da década de 1990, sendo a obra citada acima a de maior expressão do período. Todavia, não por conta dos artistas envolvidos, mas por conta dos valores praticados pela editora do autoral, o orçamento também não comportava os custos cobrados.

*__REVISAR ROTEIROS E MONTAGENS:__ constantemente cabe ao trabalho da pesquisa checar fatos (o famoso *fact checking*) que estão expressos no roteiro ou mesmo na montagem, inclusive as informações que as pessoas entrevistadas passam, quando envolve algum tema ou fato histórico. Desse modo, sejam trabalhos em que a pesquisa é o eixo central, sejam nos trabalhos em que esta consiste em retaguarda, essa revisão é sempre importante dentro do trabalho colaborativo final.

*__CONTATOS COM ACERVOS E PROPRIETÁRIOS PRIVADOS DE IMAGEM:__ nem todas as imagens do mundo estão dispostas na internet. Na maioria das vezes, o trabalho da pesquisa é garimpar acervos públicos e privados e fazer contatos com pessoas variadas, que possam fornecer imagens para o uso em uma obra audiovisual. Com o tempo, a pessoa que faz a pesquisa vai acumulando contatos e conhecimento do conteúdo dos acervos. Ainda que, conforme dito anteriormente, cada caso seja um *causo*. Em geral, quando fazemos pedidos de imagens para canais de televisão brasileiros como TV Cultura, Band, Record, Rede TV, SBT, Globo, etc., existe um processo comum a ser seguido. Como hoje não é possível fazer pesquisa de imagens diretamente nos acervos, em geral, fazemos primeiro um pedido por e-mail sobre determinado tema. O setor de pesquisa do canal nos devolve um documento de texto contendo as informações das imagens que constam no acervo sobre o tema solicitado. O trabalho da pesquisa no audiovisual é fazer a curadoria desses materiais listados textualmente e solicitar o visionamento dos materiais. Para visionar esses materiais, no geral, os acervos cobram pelo serviço, e, quando atendido, enviam os vídeos em baixa qualidade e com a logomarca da empresa cravada na imagem, assim como os *timecodes* (os tempos do vídeo). O trabalho da pesquisa, portanto, é fornecer as imagens para que a montagem e direção possam testá-las no corte. Caso as imagens sejam utilizadas, há o processo final que envolve o licenciamento do uso das imagens dentro do tempo utilizado no corte, o pagamento de praxe, e o recebimento da imagem em alta resolução e sem a logomarca da empresa aparente. Vale dizer que a pessoa que fez a pesquisa não necessariamente fará o licenciamento (*clearence*). Esses processos podem envolver valores e contratos diferentes dentro de um mesmo projeto. Da mesma forma, o passo a passo de uma busca de imagem tendo como exemplo os canais televisivos brasileiros não é uma regra praticada por todos da mesma forma. Há acervos que têm uma organização exemplar, e outros nem tanto. Não há também uma tabela de preços comum a todos os acervos. Tudo varia sobre o tema e sobre onde a obra será veiculada, dentre outras variáveis. Os contatos com outros acervos, seja de entidade pública como o Ar-

quivo Nacional ou o Centro Técnico Audiovisual (CTAV), ou acervos privados, como o Instituto Moreira Salles (IMS) (), Fundação Pierre Verger, e outros, e até mesmo acervos particulares, como os da família de uma determinada personalidade, são dados de formas muito particulares. O que, em geral, é exigido do trabalho da pesquisa é que se realize uma abordagem que aproxime e não repulse os detentores das imagens, para viabilizar os usos das imagens na obra. Sorriso na voz e *segue o baile*. Se os acervos são estrangeiros, é bom preparar o seu inglês, castelhano ou francês para o contato.

LEVANTAR LOCAÇÕES E ACOMPANHAR ENTREVISTAS: esse tópico não segue, de fato, alguma regra ou prática comum. Depende de como a equipe se constitui e qual é o papel do trabalho da pesquisa naquela obra. Entretanto, pode ser que a pesquisa seja convidada a indicar locações que tenham relevância para o tema que será abordado na entrevista, ou ainda ser convidada a participar dela até mesmo de forma mais ativa, podendo dirigir perguntas ou discorrer sobre algum fato histórico importante para o tema em questão como exemplo.

Chegamos ao momento em que *tudo isso* que envolve o trabalho da pesquisa foi destrinchado. Deve-se lembrar sempre que alguma informação pode ter escapado a este texto. Espero que não o invalide por isso. Contudo, o trabalho da pesquisa envolve um *algo a mais*. Além de ser um trabalho colaborativo, há de ser um trabalho ético. Ao tratar de temas e personagens, estamos tratando de vidas, de representações de um povo, de reputações, e por que não, de injustiças e marginalizações históricas. Pelo espaço de discussão, não será possível esgotar o tema da ética no trabalho da pesquisa neste texto. Porém, vale deixar a sua indicação para reflexões futuras.

MEMÓRIA NEGRA

Há um trabalho em curso sobre a memória coletiva atualizada acerca da presença da população negra no Brasil, suas contribuições técnicas

e culturais. O audiovisual tem sido uma plataforma muito fértil nesse processo de reconstrução. Da mesma forma que sociólogas/os, historiadoras/es, jornalistas, antropólogas/os etc. têm tido uma importância muito grande dentro do audiovisual, as obras audiovisuais também têm contribuído muito para as pesquisas no campo das ciências sociais, história, jornalismo, entre outros. É uma via de mão dupla, seja para o campo das artes, das culturas ou dos movimentos sociais negros. Pinçarei algumas poucas experiências nesse sentido, apenas com objetivos introdutórios, que ainda merecem ser sistematizadas com maior rigor.

Em dezembro de 2022, quando estava na Bahia para participar do evento Salvador Capital Afro, tive uma oportunidade ímpar. A convite do pesquisador Elson Rabelo, em companhia dos produtores executivos Emerson Dindo e Claudia Gonçalves, visitamos o acervo particular do fotógrafo Lázaro Roberto, e do Zumvi - *Arquivo Afro Fotográfico*. No ano anterior, durante a produção da série *O Enigma da Energia Escura*, eu já havia tido contato com parte do acervo digitalizado, inclusive algumas fotografias foram utilizadas no corte final de dois dos episódios. Entretanto, ter a possibilidade de visualizar aquele mundaréu de fotos lindíssimas, com poéticas muito variadas, perpassando por penteados e trançados de cabelos crespos, cenas de cotidiano familiar, eventos de reggae em Salvador, retratos, passeatas e manifestações do movimento negro, cenas de afeto, entre outras, em um preto e branco muito bem contrastado e bonito, aprofundou a ideia em mim e no grupo presente do quanto de história positiva sobre a população negra ainda está por ser contada.

Anos antes, durante a produção de *AmarElo*, no período auge da pandemia em 2020, falei pela primeira vez por telefone com o fotógrafo Januário Garcia. À época, o interesse maior foi dado a seus retratos de Lélia Gonzalez, sua grande amiga e personagem com destaque no filme. No ano seguinte, durante a produção de outros dois trabalhos, trocamos algumas mensagens, em que eu lhe solicitava imagens de atividades do movimento negro no Brasil. Por minha surpresa, em um e-mail de 10 de maio de 2021, ele disponibilizou um pouco mais de 300 fotos para visualização. Assim como uma criança com brinquedo novo, passei horas e horas visitando cada arquivo e tentando iden-

tificar contextos e personagens. Naquele momento, muita história que eu conheci pelo relato verbal da velha guarda da militância negra contemporânea materializou-se em imagens. E que imagens. Mal sabia que depois de um pouco mais de um mês, 30 de junho de 2021, Januário se tornaria um ancestral. Se o Emicida estiver certo quando compôs o verso *"quem divide o que tem é que vive pra sempre"*, por certo, Januário Garcia está habitando esse panteão dos eternos[5].

Fotógrafos não negros também possuem um material importante para contar essa história. Por algum tempo, as imagens que circulavam sobre o ato público em frente às escadarias do Theatro Municipal de São Paulo, em julho de 1978, e que veio a consolidar o que se tornou o Movimento Negro Unificado (MNU), eram fotografias eternizadas pelas lentes de Rosa Gauditano, Jesus Carlos e Ennio Brauns. Tanto o ato de 1978 quanto a manifestação do dia 20 de novembro de 1979, esta última retratada com imagens em movimento por Raquel Gerber no filme *Orí* (1989). Até então, mesmo tendo investigado uma série de acervos, e conversado com uma série de pessoas que viveram na pele essa experiência, parecia que não havia imagens em movimento desse dia. Até que, por conta de um trabalho recente (2024), em uma busca no acervo da TV Cultura de São Paulo, me deparei com as imagens do ato, e pude assisti-las, que surpresa! Entre outras cenas, há sonoras de Clóvis Moura (curta, porém, fundamental), Abdias Nascimento, Wilson Prudente e Milton Barbosa (Miltão). Lágrimas de felicidade escorreram no "rosto pardo" do pesquisador.

Tive, talvez, uma sensação semelhante quando, junto de meu grande parceiro de pesquisas, Guilherme Botelho, tivemos acesso a imagens, até então inéditas, durante a produção do documentário *Racionais: das ruas de São Paulo pro mundo*, dirigido por Juliana Vicente. Nós, formados pela música Rap e o movimento Hip Hop, nos sentíamos como arqueólogos desvendando a civilização que nos moldou. Quando assistimos juntos o corte final, para entregarmos o *fact checking* que nos havia sido demandado, de tão extasiados, andamos sem rumo por cerca de mais de uma hora confabulando sobre

[5] À época, as fotos não puderam ser licenciadas, pois entraram no processo de inventário. Entretanto, desde outubro de 2023, o acervo fotográfico de Januário Garcia está sob a guarda do Instituto Moreira Salles, contando com mais de 70 mil imagens. Já seus documentos pessoais relacionados à história do movimento negro, estão sob a guarda do AEL da UNICAMP, dentro do projeto Afro Memória.

a importância da obra para fornecer elementos de pesquisa acerca do Hip Hop no país.

O trabalho da pesquisa é, também, portanto, garimpar e estimular que os acervos que retratam a história negra enquanto memória sejam organizados e salvaguardados. Sejam quais forem. Todavia, esses são esforços que uma gama ampla de instituições de gestão ou interesses públicos, instituições privadas no fortalecimento de seus centros de documentação (Cedoc), e setores amplos da sociedade devem participar. O projeto Afro Memória vem desempenhando um papel importante nesses esforços, abrigando no Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) da Universidade de Campinas (Unicamp) uma série de acervos ligados ao ativismo negro brasileiro contemporâneo e sobre o Hip Hop, como os acervos King Nino Brown e Alexandre de Maio, este último editor da extinta revista Rap Brasil, entre outras.

A obra Cinemateca Negra empreendida pelo Nicho 54, e que mapeou 1.104 filmes dirigidos por pessoas negras no Brasil, de 1949 a 2022 - sendo que 83% dessa produção se deu no período de 2010 até aqui - revela o quanto essa é uma história em construção, e pulsante - a despeito ou em reação a todo um apagamento anterior. No mesmo DOC SP 2022 que participei, minha comunicação foi sucedida pela mesa intitulada a partir de uma pergunta: *"É o documentário que inscreve o cinema negro no Brasil?"* Participaram dela, com a árdua tarefa de enfrentar a questão, Thamires Vieira, Joyce Prado e Lilian Solá Santiago. Foi nesse momento que, contemplado, percebi que tanto os referenciais teóricos para a pesquisa no audiovisual quanto o desenvolvimento do cinema negro estão sendo forjados por uma esfera pública negra em debate sobre o seu lugar social no país e a sua representação cultural. Desde o *Dogma Feijoada* e o manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, no ano 2000, essa tem sido a tônica, e tem assentado um chão sólido para a nova geração. Qual memória vamos produzir para o futuro?

MULTIMÍDIA E ARTES VISUAIS

POR
SEMAYAT OLIVEIRA

Eu sou nascida e criada no bairro do Jardim Miriam, na zona sul de São Paulo, fica bem na divisa com Diadema. Morei no Jardim Miriam a vida toda, mas sempre viajei para Presidente Prudente, no interior de São Paulo, para visitar a minha família materna. Uma lembrança que marcou muito a minha infância, como uma menina preta, foi a narrativa que os meus pais me contaram do que é ser uma criança negra. Meu pai e minha mãe se preocupavam em fazer com que eu e minha irmã, desde muito pequenas, entendêssemos o que significava ser preto no Brasil. Eram conversas, livros, bonecas, era a decoração da minha casa, os lugares onde eles nos levavam. Eu lembro de como eles se desdobravam.

Antes de tudo, peço licença e agradeço pelo convite feito por Geledés, que há muito tempo nos faz refletir, há mais de três décadas, sobre os papéis da mídia e o nosso papel como comunicadores e cidadãos. Eu gostaria de ter feito um curso como este no começo da minha carreira. Que bom estar aqui e contribuir para a formação de vocês, através da minha experiência, eu aprendo também.

Temos uma turma com pessoas diversas: pessoas que são mais novas do que eu, pessoas que, possivelmente, estão com uma idade parecida com a minha. Eu já caminhei um pouquinho e vou pedir licença para compartilhar um pouco da minha experiência a partir de como eu fui traçando um caminho para encontrar o que eu poderia chamar de: "uma narrativa que se identificasse comigo".

A condição da minha família era como a de qualquer família preta e pobre desse país: bastante precária. Meus pais se desdobravam muito para fazer com que a gente conseguisse encontrar e olhar outras narrativas além da periferia na qual estávamos inseridos. A principal preocupação deles, naquele momento, era algo do tipo: "vocês vêm desse lugar, vivem nessas condições, o bairro que vocês nasceram e cresceram têm essas condições, mas vocês também podem ter isso, ter aquilo..."

Lembro que o meu pai se desdobrava para ir ao Sesc, porque lá tinha um show gratuito, atravessavam a cidade para a gente internalizar que existiam outras possibilidades para além da nossa realidade. Os meus pais foram costurando essa narrativa. Eles foram entregando para gente parâmetros do que eles sabiam que podiam nos limitar e do que podia nos libertar. Eles decidiram que o que a gente poderia ter de liberdade era: educação e o acesso à cultura. Contudo, eu sei que este diferencial na educação que recebi dos meus pais tem a ver com o fato deles terem se envolvido com o Movimento Negro desde cedo.

Eles faziam parte das organizações das reuniões do Movimento Negro Unificado (MNU), meus pais conviveram com muitos militantes importantes, viram Geledés nascer, por exemplo. Então, eles se desdobravam para fazer com que a gente alcançasse também estes outros lugares e se familiarizasse com os espaços do Movimento Negro.

Lembro do Festival Comunitário Negro Zumbi (Feconezu), aquela galera preta reunida: adultos, crianças, adolescentes. Meus pais expuseram as roupas da marca que eles tinham, eu trabalhava com eles vendendo as batas; eles faziam questão de me explicar o significado daquilo tudo e onde eu estava. Isso tudo foi fazendo com que, desde muito cedo, eu entendesse que, embora as limitações fossem grandes, existia um lugar seguro para o meu futuro. E isso me trouxe até aqui hoje, neste curso com vocês. Eu vim e sou essa continuidade forjada no movimento negro por pais que estavam muito preocupados em fazer com que suas duas filhas, que sou eu e minha irmã, a Kuntuala Oliveira, tivessem alguma possibilidade de avanço, através da educação e da cultura.

Contudo, o tempo nos mostrou e mostra para toda pessoa preta que isso não foi e não será o suficiente, né? Na minha juventude, eu não acreditava que eu fosse conseguir, por exemplo, ser o que eu gostaria ou quisesse ser... aquela frase "tudo pode ser, só basta acreditar" não valia para mim, para corpos como o meu.

Desde muito nova eu gostava de escrever, gostava de contar histórias, gostava de rabiscar, gostava de inventar contos de ficção. Eu não entendia que aquilo, por exemplo, poderia ser algo a ser desenvolvido; na verdade, era mais grave: eu não acreditava que eu poderia ser escritora, e que escrever poderia me render algum dinheiro! Eu precisava de uma profissão que conseguisse ajudar a minha condição financeira e também colaborasse com a condição financeira dos meus pais.

Nossas famílias pretas têm um projeto emancipatório, que precisa passar por algumas questões, e uma delas, que é muito importante, é a financeira. Lembro dos meus pais dizerem: "a única possibilidade que vocês têm é de terminar a escola e de entrar na universidade. Não sei como é que vocês vão fazer! Não tenho a menor ideia! Estudem para entrar numa universidade pública e se virem!".

Bom, eu não consegui entrar numa universidade pública, porque

eu nunca fui uma boa aluna. Eu ia muito bem em algumas matérias, mas eu fui uma aluna mediana da escola pública. Nesse momento, as bolsas ProUni começaram a pipocar, então o que eu fiz?

Eu cursei e me formei na Universidade Metodista de São Paulo. Por que eu sou formada pela Universidade de Metodista? Porque eu fiz uma peneira, primeiro, das universidades que ofereciam bolsas, para depois, ver os cursos que essas universidades ofereciam, e ver qual deles era mais a minha cara. Foi assim que eu escolhi ser jornalista. Não foi porque eu sabia escrever bem ou porque eu queria ser a Glória Maria. Não foi nada disso! Foi porque, de todos os cursos oferecidos pela universidade, o jornalismo era o que mais tinha a ver comigo. E aí eu tive uma ótima nota pela minha redação. Tive uma boa nota na prova e consegui uma bolsa de 100%. E aí, entro na universidade.

Eu vou contar um pouquinho de como eu fui começar a me entender como alguém que poderia criar uma narrativa no jornalismo, para além dos medos e das inseguranças que eu tinha. Existe um distanciamento muito grande sobre o que eu achei que era ser uma jornalista e do que eu achava que poderia ser como jornalista.

Quando eu entrei na universidade, tinha muitas falhas ortográficas e vários professores me disseram que eu não poderia ser jornalista, porque eu escrevia muito errado! Porque eu tinha muita dificuldade de concatenar um texto do jeito que eles diziam que um jornalista precisava concatenar o "lead" (o quê, quando, quem, onde, como, de quê e por quê?) que convenciona a prática jornalística.

Eu começava pela história. Sempre fui um pouco literária. E sofri muito com o que eu entendia que um jornalista era. Entendi, durante muito tempo na faculdade, que "o ser jornalista" convencional era muito aquém do que eu poderia ser. Eu comecei a achar que eu era incapaz, insuficiente, e que eu jamais poderia acessar as redações essencialmente brancas.

A minha cultura de vida era completamente diferente da cultura de vida das pessoas com quem estava na universidade, com as pessoas que eu via nas redações. A música que eu escutava, as pessoas com quem eu me divertia, onde eu me sentia segura, onde eu tinha segurança de usar meu cabelo black power. A universidade foi o lugar onde eu me senti muito oprimida.

Eu não frequentei as festas da faculdade, porque não me sentia confortável no meio daquelas pessoas. Eu não me sentia livre o suficiente para estar ali e, ao mesmo tempo, eu era muito reativa, qualquer coisa sobre desigualdade, racismo eu era um tiroteio. Obviamente, eu tinha poucas amigas e amigos. Por quê? Porque eu realmente me sentia ameaçada naquele lugar. Realmente, achava que ali não era para mim. Daí, que eu poderia sair de lá, me formar, mas eu tinha muitas dúvidas se ia conseguir ou não escalar uma trajetória profissional a partir do jornalismo.

Tem uma coisa que esbarra muito nas nossas vidas, e esbarrou muito na minha, contudo, espero que não esteja esbarrando tanto na trajetória de vocês: a dificuldade de acreditar e traçar nossos sonhos. Uma dificuldade concreta de traçar um objetivo e ir até ele. Vou citar um trecho da entrevista do Lázaro Ramos, no programa Roda Vida da TV Cultura[1]. O jornalista Eduardo Carvalho perguntou ao Lázaro como ele se sentia, sendo Lázaro de hoje e o que ele diria para o Lázaro criança.

> ***Lázaro:*** *eu nunca sei! Você sabe que essa é uma pergunta que sempre me fazem, e eu sempre mudo a resposta! Eu não consigo ter a mesma resposta, cada vez eu respondo uma coisa. Eu vou dizer uma coisa bem lúdica: sonhe! Parece uma coisa simples, mas não é! Eu, durante muito tempo na minha vida, eu não sabia que podia sonhar, eu não sabia que tinha uma perspectiva além da Ilha. Eu comecei a fazer teatro e eu nunca tinha feito uma peça de teatro, Edu! Eu comecei a fazer aquilo, pisei no palco pela primeira vez e eu sentia aquilo como uma coisa tão poderosa! Eu queria tanto aquilo, mas eu não sabia como seguir, eu não tinha essa referência. Eu não sabia que eu podia ter objetivos. E eu falo isso com pesar, porque eu sei que ainda hoje vários jovens não se sabem possíveis; não sabem que podem sonhar, que podem ter uma perspectiva para além daquilo que eles vivenciam dentro da sua casa ou do seu bairro. E aí, a gente vai perdendo*

[1] Entrevista concedida no dia 11 de abril de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/live/oca5C6bwXOY?si=-Jp6WaeF8LdCUNu-k&t=1020.

> *a nossa juventude para várias coisas que não são legais para a juventude estar presente. Eu fui esse jovem. Então, estimular o sonho e agora, talvez, o estímulo é a utopia (não chora não que eu vou chorar também), o estímulo, a utopia é a meta, né? É isso!*

Eu faço parte do **Nós, Mulheres da Periferia** e nós fizemos um podcast que fala sobre a síndrome do impostor e impostora[2]. Eu não sei se vocês já entraram em contato com essa síndrome. O que essa síndrome revela é que a gente se coloca, muitas vezes, nesse lugar de incapacidade, perdendo a noção de que a gente está sempre aprendendo e de que precisa respeitar esse fluxo de ir aprendendo no processo.

Para este episódio, eu entrevistei a psicóloga Ariane Kwa, que tem uma abordagem afrocentrada e, a partir da interseccionalidade, o entendimento sobre essa síndrome vai variar bastante. Ela fala muito de como nós, pessoas negras, carregamos essas inseguranças por tudo que o racismo impõe para gente. A Ariane vai dizer:

> *o ponto fundamental que eu quero deixar aqui é que não é só sobre uma auto percepção; é sobre um sistema material. Você pode ser excelente. Você pode ser incrível. Você pode ser a melhor no que você faz, mas se tiverem uma oportunidade de escolher a outra e não você, vão fazer. Não é só uma auto percepção, não é só uma ilusão, não é um sentimento de inferioridade.* ***A inferiorização é um sistema político vigente****. Quando eu falo sobre a gente ser estratégico,* ***é exatamente sobre não deixarmos que esse sistema coopte a nossa verdade íntima****. Isso é muito difícil de saber. Eu sei porque eu não fui escolhida ali, não é que eu não era boa o bastante para chegar naquele lugar, é muito difícil. Mas é nesse lugar que a gente precisa mirar, para conseguir começar a pelo menos agir estrategicamente no game, entende?*

Isso é um ponto. Para o segundo ponto, eu vou trazer o Amos Wilson,

[2] Episódio disponível em: https://open.spotify.com/episode/0mLBKsacCK5dMVedqGjJen?si=8d251795567b4aa1.

que fala: vocês gostam tanto de conceituar as mazelas resultantes do racismo como patologia, porque isso é um mito, né? Se sentir inferior a gente parte de um mito. Então, por que vocês também não patologizam essa sensação de vocês serem superiores? Porque também é um mito, entende? Se fala da síndrome de quem é resultante desse sistema e quem se acha superior, não está adoecido? Está bem? Ele é isso mesmo? Claro que ele não é! A gente consegue entender que o maior patologizado dessa história não é quem está se sentindo inferior, mas, sim, quem se acha superior. A gente parte de um bom princípio crítico sobre o que é isso. A gente está falando tanto sobre a síndrome do impostor, mas e a síndrome de quem se acha o autocentrado da inteligência?

Essa é uma questão que a Cida Bento vai nomear como o *pacto narcísico da branquitude*. Eles têm esse entendimento coletivamente, embora não seja falado de maneira explícita, eles se organizam, agem e, enfim, as coisas estão como estão. E sobre como a gente pode lidar com isso, não gosto muito de usar esse termo, mas eu vou usar, que é sobre a gente se *humanizar*. Porque esse conceito de humanidade é muito universal. Mas, eu falo de humanizar em nossos próprios termos. Primeiro, é se reconciliar com a ideia que o aprendizado é um direito íntimo que nós temos. A gente tem o direito de aprender. A gente parte de uma ideia de que para estar aqui neste espaço, já tenhamos que saber tudo, ter decodificado como isso funciona. Do contrário, é imoral, é ocupar o espaço de outro que sabe mais... E não! A gente tem um provérbio africano que fala: "se você não sabe, você pode saber, aprendendo! E o processo de aprendizado é um processo que a parte da elaboração e a parte prática estão indissociáveis, para você ser melhor naquilo que você faz, você tem que fazer mesmo não sabendo tão bem".

Existem duas esferas aí: uma é a do sonho, que diz sobre você acreditar na sua capacidade de seguir com o seu projeto, com a sua habilidade, com aquilo que você considera que você tem talento, aperfeiçoar isso e traçar um objetivo para isso. A outra esfera diz sobre você lidar com essa inferiorização que nós, enquanto pessoas negras, carregamos diante dessa supremacia que se diz como o centro. E não esquecer que a gente tem a capacidade de respeitar o nosso aprendizado.

Não dá pra gente ignorar isso. A gente precisa ir com calma, não achar que a gente precisa estar no estágio x pra chegar no lugar y. A

gente se cobra muito! Se cobra para estar muito pronto ou estar muito à frente de pessoas brancas ou das pessoas que estão compartilhando com a gente, porque a nossa insegurança é tamanha e faz com que a gente precise se sentir cada vez mais importante, potente, sabedor de coisas. Não precisa ser assim.

Isso tudo cruzou a minha vida. Primeiro, porque foi por isso que escolhi fazer jornalismo, não porque era um sonho, porque era um meio, um caminho, era uma coisa que eu achei que poderia fazer bem dentro de todas as outras possibilidades que eu tinha. Segundo, porque, quando eu me deparei com o mercado de comunicação e com o mercado de jornalismo, me senti totalmente insegura! Porque existe um padrão supremo ali. A branquitude está posta nas redações, fortemente. Me deparei com as minhas inseguranças. E o que eu fiz naquele momento foi encontrar pessoas no jornalismo e pensar um jornalismo periférico, de gênero, e estava começando a pensar um jornalismo racial.

Dissemos: "vamos criar o nosso próprio veículo!". Isso fez com que eu encontrasse um caminho dentro do jornalismo, dentro da comunicação nos meus próprios termos. Isso me libertou em várias esferas, porque aí eu criei um espaço seguro para produzir, um espaço livre para criação e isso foi crescendo de um jeito completamente sem planejamento, de forma orgânica e afetuosa.

Atualmente, eu vejo roteiristas novas surgindo, cineastas novas, veículos novos de comunicação; a própria Braz América, que eu admiro muito e falo muitas vezes, admiro muito o trabalho dela, a Júlia do RapFalado também. Eu fico muito maravilhada de ver este movimento. Porque quando a gente começou era tão difícil e, hoje, vejo que ainda é difícil, mas têm muitos projetos lindos nascendo, muita coisa linda acontecendo. Isso comprova a importância da gente aprender no processo, aprender fazendo; não se deixar parar diante das dificuldades que estão colocadas.

Em 2017, o "Nós, Mulheres da Periferia" decidiu que faria um documentário, o Nós, Carolina[3]. O único curta que fizemos , e o processo de feitura dele foi muito empírico. A gente não sabia fazer. A gente queria fazer um documentário, mas a gente nunca tinha feito, a gente não sabia como era.

[3] Documentário disponível em: https://youtu.be/fjrLn02imCM?si=4sAbLFA6LWa5rkch.

Então, a gente gravou todo mundo de um jeito muito precário, depois fizemos o roteiro. Foi um processo de construção muito louco, que depois acabou fazendo muito sentido, levou a gente para um outro lugar e, mesmo sendo tecnicamente simples, teve uma repercussão muito legal.

Eu tenho um carinho muito grande por esse documentário. Ele foi exibido no Cine Olido, no Centro de São Paulo, as três sessões ficaram lotadas e ouvíamos das mulheres que assistiam: "Nossa! Pela primeira vez eu vejo um documentário com mulheres que falam como eu! Mulheres que são minhas vizinhas, que têm a mesma cara".

Isso foi muito bonito. Nosso trabalho, seja ele independente, seja em dança, seja qualquer forma de se comunicar, só está começando, tem muito a ser feito, a ser registrado, a ser criado e experimentado. Eu acredito que o papel de todo comunicador é tocar a vida das pessoas! Eu acho que isso é o que a gente faz de alguma forma. Acho que esse é o poder da comunicação.

Isso é grandioso demais. E traz uma responsabilidade muito grande. A gente precisa ter um cuidado quando a gente vai tocar a história das pessoas. Muitas vezes, a gente não consegue ter esse cuidado, muitas vezes a gente quer contar várias histórias e não dá conta delas. Mas a gente nunca pode fugir dessa responsabilidade de tocar a vida das pessoas, com muito respeito, e de transmitir essas histórias para o mundo de um jeito que, de fato, agregue, mude alguma coisa, que leve as pessoas para um outro lugar.

A roteirista, atriz e dramaturga inglesa, Michaela Moses Coel, que é muito inspiradora e de quem eu gosto muito, disse em um discurso:

> *[...] escreva a história que te dá medo, que te traz incertezas, que não é confortável. Eu te desafio! Estamos em um mundo que nos seduz a navegar pela vida de outras pessoas para que possamos determinar melhor como nos sentimos sobre nós mesmos e sobre a necessidade de estarmos constantemente visíveis, pois, hoje em dia, a visibilidade parece ser sinônimo de sucesso. Não tenha medo de desaparecer do mundo e de nós por um tempo. Veja o que vem até você no seu silêncio*[4].

Esse trecho é do discurso de quando a Michaela recebeu o Emmy de melhor roteiro pela série *I may destroy you*. Eu leio essa frase de pouco em pouco, porque eu também tenho vários sonhos e projetos que não consegui tirar da gaveta de jeito nenhum. Aparecem várias frustrações, e eu acho que a frustração "é máquina de fazer vilão", como diz Mano Brown. Independente da fase que está a nossa caminhada profissional, não se desconectar daquilo que seu coração, de fato, está chamando. Eu ainda não ouvi o meu completamente, mas espero que vocês escutem mais cedo do que eu.

Eu trabalhei na área de comunicação da Gol. Muitas vezes, eu estava sentada lá pensando que já tinha aprendido tudo o que precisava. Trabalhar na Gol possibilitou que a minha família viajasse de avião, porque eu tinha um desconto. Eu consegui levar minha família para vários lugares, e aí, eu pensava: "como é que eu vou sair da Gol e levar a minha família para voar de avião? Vou tirar isso da minha família? Não tem como!". Um dia, minha mãe me chamou e falou: "você precisa seguir teus sonhos, você vai conseguir! E a gente vai voltar a viajar de avião". E, hoje em dia, a gente consegue. No geral, a gente não consegue ver o horizonte das coisas.

Lembro que todos os dias eu ouvia uma música do Kamau. Vou até colocar um trechinho para vocês, porque era a música que me fazia acreditar que eu ia conseguir chegar em algum lugar. Nesse momento, eu estava em um processo transitório, estava querendo jogar tudo para o alto, estava fodida financeiramente, com mil contas para pagar. E todas as vezes que eu estava assim, eu falava: em algum momento, as coisas vão dar certo!

Estou com 34 anos e não sei se vou publicar um livro, não sei se vou conseguir, não sei se vai ficar bom, não sei se as pessoas vão gostar, não sei se ele vai vender. Estou fazendo vários projetos, que não sei se estão bons. Eu refaço várias vezes. A gente se cobra muito, de jeitos diferentes, estou no mesmo estágio que vocês, no qual, aparentemente, a gente não chega em lugar nenhum, só caminha. Eu tenho entendido, cada vez mais, que não existe a tal linha de chegada.

[4] Para ler na íntegra, acesse: nhttps://mulhernocinema.com/videos/assista-o-discurso-de-michaela-coel-no-emmy-e--leia-a-integra-em-portugues/.

Agora, vou colocar a música, vou colocar inteira e quero ver como ela toca vocês. O Rap sempre foi um lugar de refúgio e potência para mim. Essa música me salvou muitas vezes.

EQUILÍBRIO - KAMAU

A vida é: corda bamba sem rede de proteção
Só quando se anda que se tem a noção
De que, muitos tentarão, poucos chegarão
Exceção, um e um milhão tem disposição
Tenta a sorte
Não é questão de ver quem é mais forte
Ou quem tem mais pontuação acima da nota de corte
É questão de objetivo na busca
Pra ser iluminado porque brilho se ofusca
Eu só quero o que é meu
Sem tirar de ninguém
Com o dom que Deus deu, poder ir mais além
No caminho que escolhi, pra seguir, progredir
E levantar, se cair, mas manter, prosseguir

Eu vou buscar onde for
Como for preciso
Eu preciso encontrar

Meus sonhos me despertam
Até que eu os torne em conquistas
Minha meta não deixa que eu a perca de vista
Realista, sei que nem tudo é tão poético
Mas não vou ser feliz observando o mundo cético
Por isso equilibro vontade, necessidade
Responsabilidade, felicidade

Plena satisfação é utopia
Mas faço o que posso pra ter minha cota todo dia
Espero poder cumprir com as obrigações

E quero poder sumir com as preocupações
Ter condições de ser o que eu sou
E deixar bem mais que saudade quando eu me for

Eu vou buscar onde for
Como for preciso
Eu preciso encontrar

Música é terapia
Então, eu tenho que ser paciente
E ajudar pra que o onisciente me oriente
A mudar a situação a meu favor
Lutar com convicção aonde for
Buscar sempre inspiração o bastante
Pra olhar pro futuro e apreciar um instante
É evidente que quantia é suficiente
Se eu dividir meu tempo e não me achar no quociente
Agradeço por poder escolher
E ofereço cada linha traçada
Ainda há muito trabalho a fazer
Porque sucesso é caminhada
E não a linha de chegada

Eu vou buscar onde for
Como for preciso
Eu preciso encontrar

Eu não posso deixar de falar de uma outra coisa que é fruto do nosso tempo, do agora: a visibilidade. Às vezes, eu me pego pensando "eu sou jornalista, preciso alimentar minhas redes sociais" ou "muita gente fala que preciso postar mais". Eu não sou essa pessoa. É sério que, agora, vão medir a credibilidade desse ou daquele projeto conforme me manisfesto nas redes sociais? Essa presença obrigatória que a gente tem de estar em alguns lugares para servir, para ser ouvido e visto. Uma falsa ideia de importância e uma disputa estranha.

Então, eu resolvi essa equação escolhendo ser o que eu sou e não acostumar quem está me acompanhando a uma coisa que não serei capaz de entregar. Se eu entregar muito conteúdo, vai chegar um momento em que não vou querer mais entregar, porque não vou conseguir, não é da minha personalidade. É preciso saber quem se é, e seguir sendo a gente mesma.

Obrigada a todo mundo que topou estar aqui, que ouviu, que se expôs também, que trouxe suas angústias. Obrigada mesmo! Desejo sorte na caminhada de vocês, bom trabalho e bom curso. Vai dar tudo certo!

A IMPORTÂNCIA DA GESTÃO DE ARQUIVOS NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NEGRA

POR
WINI CALAÇA

Sou uma amante de registros fotográficos e filmográficos caseiros. Adoro rememorar meus antepassados e compreender a trajetória deles, que de certa forma se entrelaça na minha. Pensar sobre a preservação da memória, a partir da minha vida pessoal e de espaços que ocupei profissionalmente, só reafirma a importância de um olhar técnico para gestão de acervos. Minha ligação com o Curso iniciou primeiramente como assistente de coordenação e, posteriormente, como orientadora. Sou muito grata por toda a confiança que depositaram no meu trabalho, e grata pela oportunidade de acompanhar o crescimento pessoal e profissional de tantos jovens negros. O curso foi um revelador de potências negras, tanto para mim quanto para os jovens.

Sempre que eu vejo uma foto da minha família, percebo a importância de registros e dos documentos, são eles que me permitem saber quem eles foram e quem eu sou. Por sorte, tive um pai e uma mãe que sempre gostaram de tirar fotos, máquina fotográfica, filmadoras e afins. Por conta disso, na minha família encontro registros caseiros de muitas fotografias e fitas VHS. Eu sempre gostei de ouvir histórias da minha família, de mexer nos álbuns, conversar e isso me levou para o que eu faço atualmente.

Eu me formei em produção cultural, no Instituto Federal do Rio de Janeiro. Assim que voltei para São Paulo, comecei a fazer o curso técnico em Museologia, algo que já tinha vontade de fazer. Durante o curso, tive a oportunidade de iniciar como estagiária no Museu da Pessoa: um museu virtual, que se dedica a registrar e preservar histórias de vida de toda e qualquer pessoa da sociedade. Depois de um ano, fui convidada para trabalhar como assistente de produção, e no período da pandemia desenvolvemos uma programação denominada "Vidas Negras", com o intuito de valorizar as histórias de pessoas negras já existentes no acervo e aumentar esse número, entrevistando mais personalidades. Além das entrevistas, teve podcast, mostra audiovisual, ação educativa e saraus.

É importante compartilhar como é feito o registro de histórias de vida, baseado na tecnologia social da memória. Quando fazemos a entrevista de história de vida, sempre há um ou dois pesquisadores que fazem as perguntas, nós filmamos apenas a pessoa que está sendo entrevistada. Depois que acaba essa entrevista, tudo que foi falado é transcrito. E dependendo do projeto, esse vídeo é editado para que as pessoas vejam o conteúdo mais curto, porque há entrevistas que duram duas ou três horas. Na maioria das vezes, deixamos o conte-

údo com cerca de dez minutos com cortes de trechos marcantes da gravação.

Durante meu trabalho como estagiária, eu revisava transcrições e catalogava fotos de

cada pessoa entrevistada. As imagens eram complementares à história. Depois da entrevista, perguntávamos o porquê da escolha das fotos, quem eram as pessoas, quando foi tirada. Tudo isso é registrado numa base de dados que integra quem é a pessoa, a entrevista, as fotos e de qual projeto é pertencente.

Esta é uma metodologia possível de ser replicada em projetos de memória, dentre muitas outras metodologias, porém destaco a história oral, como uma ferramenta fundamental, especialmente para nós, pessoas negras. Essa metodologia permite o resgate e a preservação de histórias individuais e coletivas, atuando também como uma forma de resistência frente ao silenciamento histórico causado pelo colonialismo e pelo racismo estrutural.

A oralidade sempre foi um pilar central na transmissão de saberes, valores e memórias nas comunidades negras. Os griôs - mestres da palavra e guardiões das tradições - são responsáveis por manter vivos os mitos, as histórias e as experiências do povo. Nesse sentido, a história oral é não só um método, mas um modo de resistência.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA INSTITUCIONAL DE GELEDÉS

Inaugurado em 2022, o acervo constituído por 34 anos de atuação de Geledés na sociedade, passou a ser gerenciado por uma equipe técnica sob a direção de Sueli Carneiro, que afirma o seguinte: “a criação do Centro de Documentação e Memória Institucional de Geledés representa a conclusão de um ciclo vivido por nossa organização e, ao mesmo tempo de abertura de outro, para os novos desafios e perspectivas que a trajetória de Geledés vem ensejando”.

As mulheres que colaboraram para a formação desta instituição já trilharam um longo caminho, e nós não podemos deixar tudo o que elas fizeram ser apagado. Porque é isso que a branquitude e a socieda-

de racista fazem: estão sempre apagando as coisas que construímos. Por isso, foi intencional elas terem guardado documentos, fotos, registros para que a história não seja esquecida.

Na intenção de difundir o conhecimento, sobretudo, daquilo que o movimento negro e o movimento feminista fizeram e fazem na história do nosso país, o CDMI possui uma base de dados desenvolvida para atender as especificidades do acervo, que estará em breve disponivel ao público para pesquisa.

O acervo composto por documentos arquivísticos e material bibliográfico, é formado por três fundos. O Fundo Geledés: que contém os documentos da própria instituição. Além disso, recebemos mais dois fundos: um pessoal do Arnaldo Xavier (1948-2004) e um institucional, da Associação Mulheres pela Paz. Da Associação, nós recebemos material de exposição e documentos administrativos. Do fundo pessoal de Arnaldo Xavier que foi um poeta, teatrólogo, ativista do movimento negro e também um amigo íntimo de Sueli Carneiro, recebemos documentos pessoais e livros.

No processo de receber os documentos do acervo dele, que foi disponibilizado por sua viúva, vivenciamos um trabalho sensível, coordenado por Suelen Girotte, desenvolvido por Lidiany Mello e Giovana Perez. A seleção do material foi feita juntamente com a viúva do Arnaldo, foi ela quem pegou as coisas dele que havia na casa, levou para o Centro de Documentação e, junto com a ela e a equipe de Geledés foi feita a escolha do que ficaria no acervo ou não.

O tratamento dos documentos, envolve o processo de higienização, com o objetivo de deixá-los estabilizados e que se mantenham conservados por mais tempo. É necessário essa atenção e cuidado, em relação à exposição ao sol, ambientes úmidos, poeira, entre outros. Por conta disso, dentro do espaço do centro de documentação, é proibido comer, a fim de evitar insetos que contribuam para a degradação o acervo.

ACERVO GELEDÉS

Com relação aos documentos arquivísticos do acervo, documento abrangendo desde fichas de cadastros, correspondências eletrônicas

e até mesmo comprovantes de pagamento, todo este material reflete os procedimentos e a trajetória da instituição. Sou responsável pela parte do acervo multimídia do Centro de Documentação, que inclui documentos iconográficos, filmográficos e sonoros: imagens, áudios, fotografias, audiovisuais e documentos digitais.

Considerando mais de três décadas de história de Geledés, o acervo multimídia reflete a evolução tecnológica, com registros em fitas K7, VHS, disquetes e DVDs. A digitalização desses materiais, armazenados em suportes obsoletos e suscetíveis à deterioração (como, por exemplo, o mofo em fitas VHS), é um processo crucial para evitar a perda irreparável dessas memórias. Este trabalho de preservação digital foi iniciado por Day Rodrigues e Natália Carneiro, cujo olhar pioneiro para o acervo multimídia de Geledés, mesmo antes da reforma do Centro, foi fundamental para a salvaguarda da memória e trajetória da instituição.

Ao considerarmos o direito à memória como um pilar fundamental para o reconhecimento e preservação das narrativas históricas, especialmente diante do sistemático apagamento da experiência negra no Brasil, fica evidente a importância da gestão dos arquivos. Sejam eles institucionais ou pessoais, museus, arquivos, bibliotecas e espaços diversos que funcionam como centros de resistência contra a política do esquecimento, guardando narrativas, documentos e imagens que oferecem material relevante para a pesquisa, educação e a construção de outras versões da história.

PARTE 5

DESIGN E MULTIMÍDIAS

DESIGN MULTIMÍDIA DESIGN BRANDING - PADRONIZAÇÃO

POR CARLOS SANTOS FILHO - KK

Eu sou KK, trabalho no Geledés - Instituto da Mulher Negra desde 1990, uma longa jornada. Ao contrário de alguns de vocês que já têm formação, eu comecei do zero. Comecei trabalhando com design gráfico no Projeto Rappers, em 1992, mas eu considero que a minha vida de designer começa em 1998, quando faço um curso para mexer no photoshop e crio a logo do Geledés, junto com um amigo meu. Desde então, eu assumi toda a identidade do Geledés. Pensem que era uma época que não tinha nenhuma máquina de xerox, era um equipamento absurdo de caro. A gente criava as mídias à mão. Tirava a foto, levava para gráfica para eles reproduzirem o que a gente fazia. Nós trabalhávamos fazendo panfletos, coisas bem pequenininhas.

Depois que eu fiz a logomarca do Instituto, comecei a trabalhar com photoshop e o volume de trabalho aumentou. Eu sempre trabalhei com o Geledés, trabalhava em outros lugares, mas estava aqui no Geledés o tempo inteiro. A partir de 2012, eu fiquei integralmente no Geledés e saio do outro trabalho que eu tinha no Bankboston, no qual eu era gerente de internet.

Eu fiz Filosofia e sempre gostei de História da Arte. Saí do curso e fui estudar design gráfico e design de web. Antes, em 1995, eu já havia feito o site do Geledés, o primeiro site no Brasil de uma organização não governamental, e, logo em seguida, entrei na faculdade para aprimorar.

A minha aula vai passar um pouco pelos trabalhos que fiz. Durante muitos anos, a diretoria do Geledés não permitia que a gente tivesse uma liberdade de construção, porque elas achavam que era um trabalho muito mais de padronização e *branding*, da fixação da marca - a logo de Geledés. Por muito tempo, a gente só reproduziu informações, por exemplo, usando folders preto, pouca variação de cores, porque o foco era a logo.

Hoje, o Geledés é consolidado, todo mundo sabe quem é o Geledés pelo portal ou, principalmente, através das ações do Instituto. Aprendi muita coisa sobre padronização na raça, a faculdade te dá uma noção, mas era muito mais de grandes corporações, não tinha redes sociais. Quando eu fiz faculdade, estudei bastante a parte corporativa do ensino, acho que hoje deve ser mais aberto para trabalhar essas variações e essa diversidade de informação de mídia.

O que é padronização? A padronização, em design, é um processo fundamental que garante a consistência visual de todas as peças criadas para uma marca ou empresa. Isso envolve a definição de um conjunto de diretrizes e regras visuais que orientam a criação de materiais de comunicação como logotipos, cartões de visita, folhetos, websites, entre outros.

Tais diretrizes estarão presentes em qualquer processo que a gente faça para estabelecer uma marca. A padronização ajuda a estabelecer uma identidade visual forte e coesa. O que é essencial para construir a imagem de uma marca e diferenciá-la da concorrência. Uma ONG, ou instituição, é uma marca, as próprias redes sociais estabelecem a marca delas, então, você precisa saber quais são os diferenciais para se destacar nesse espaço. Além disso, a padronização também facilita o processo de criação. Quando você entende como funciona a padronização, você entende como subverter e criar a partir dela. Você pode ser criativo repetindo uma regra ou tirando uma das regras que está dentro deste parâmetro. Isso facilita o processo de criação e permite um processo de desenvolvimento muito mais rápido.

Nada é novo, a maioria das pessoas já fizeram todas as possibilidades, a gente tem poucas variações, mas você sempre pode conseguir fazer alguma mudança na apresentação. As padronizações facilitam o processo de criação, que são regras que você vai tendo consciência, abrindo o olhar. É treino: você olha para uma imagem e sabe o que foi feito nela e como foi feita. Você precisa treinar o olho para conseguir identificar quais mudanças têm ali.

O QUE É DESIGN?

O design começa quando as primeiras pessoas tentam se comunicar copiando a natureza. Por exemplo, as cores e os movimentos são duas áreas nas quais o design é fincado. Além da natureza, há uma grande influência das formas geométricas. O design usa as quatro formas geométricas como um princípio-base da pirâmide, nada é construído no mundo sem as quatro formas geométricas: o círculo, o quadrado, o retângulo e o triângulo.

Qualquer coisa que existe na nossa vida nós conseguimos identificar as formas geométricas ali presentes e esse é o treino que se faz para ter uma um processo criativo melhor, para identificar esses elementos e as variações dele. Por exemplo: um círculo rapidamente é identificado, mas um cilindro se parece com outro elemento. No entanto, o cilindro é: um círculo em cima, um círculo embaixo e um retângulo no meio que faz aquele modelo, porque como o retângulo tem que encapar esse círculo, ele transforma isso em um cilindro. Se você vê um cubo, são quatro quadrados que se sobrepõem e encaixam.

Tudo na nossa vida, todas as nossas experiências vêm desses quatro elementos da geometria que na escola a gente se pergunta "vou usar isso para o quê?" Ademais, os outros padrões vêm da natureza: as cores e o formato. Dentro da padronização, nós temos três pontos indispensáveis:

> ***1. TIPOGRAFIA.***
> ***2. CORES**. A gente considera luz e sombra, o que mostra e o que esconde, como cores. Nos baseamos na cor e como a cor é afetada pela luz, se for a noite a informação vai ser uma, se for de dia, outra, se for luz artificial é outra coisa. A cor é muito importante, porque dentro dela entra luz e sombra, e a forma de comunicação da fonte.*
> ***3. ELEMENTOS QUE VÃO COMPOR ESSA INFORMAÇÃO.***
> *Para tirar uma foto, enquadramos a imagem e usa um joguinho da velha para dividir a foto e dar prioridade para determinados cantos, utilizando a forma geométrica.*

O design considera que a tipografia é um dos pilares para poder passar qualquer tipo de informação. Como a tipografia se diferencia? Em termos não-técnicos: ela pode ser uma tipografia fina, uma tipografia grossa, uma tipografia enorme, uma tipografia minúscula, leve ou pesada. São variados os elementos que podem ser combinados para garantir que você tenha, só usando a tipografia, a criação de uma expressão do design.

A gente chama de tipografia e pode ter todas essas variedades. Existem milhares de fontes, de tipos de fontes diferentes que podem ser mescladas, juntadas, diferenciadas para dar um destaque diferente para a informação. Tudo depende do que se quer comunicar.

As cores são essenciais para estabelecer qual o tipo de público será atingido por essas informações. As cores têm regras, assim como a tipografia e os elementos; regras absolutamente rígidas na utilização do design. Mas quando essas regras são quebradas, é possível criar coisas diferentes. Existem, por exemplo, sites, que a gente chama de "roda de cores", os quais estabelecem qual cor combina com tal cor, qual cor sobressai, qual cor contrasta.

Dentro do design é muito importante definir a cor. Se você vai usar uma, duas, três cores. Vou usar como exemplo uma imagem disponível no site Free Photo[1]. Nessa imagem, o plano de cores está dividido em três proporções. Primeiro, você enxerga o azul no destaque, no primeiro plano. Em proporção, ele usa 60% de azul, 20% da cor rosa para dar um toque e só 10% de amarelo, que cria um pequeno destaque em alguns lugares: um pouco de amarelo na cabeça, um pouco na orelha e um pouco na mão, 10% de amarelo para contrastar com a predominância do azul. Você percebe que raríssimas vezes, o azul e amarelo se misturam. Sabemos que a junção dessas duas cores, dá a cor verde e o artista não queria o esverdeado. Como ele queria amarelo, joga mais amarelo perto da parte que é rosa. Existem regras de como estabelecer as cores.

A escolha de uma paleta de cores que representa a marca e que seja usada de forma consistente vai estar em todas as peças, porque é isso que vai criar a identidade. Vamos pensar no logo da Geledés: é uma imagem em preto e branco. Eu consigo ter uma diversidade de cores, porque eu trabalho mais com luz e sombra, quebrando um pouco o ritmo da paleta de cores institucional, porque a gente tenta se posicionar de uma forma diferente para ficar diferente do que já foi feito, sendo que o logo é muito pesado entre luz e sombra.

1 FLink para acessar a imagem https://www.freepik.com/free-photo/medium-shot-model-posing-with-colorful-powder_24239330.htm#&position=6&from_view=collections&uuid=d70a61b2-1a62-42fa-96d2-5b20f0bf8c3b. Acessado em 15/03/2024

A outra forma são os elementos gráficos: o círculo, o quadrado, o triângulo e o retângulo. Vou usar uma imagem disponível no site *FreePik*[2] como referência para a gente analisar e pensar sobre os elementos gráficos.

Ao olhar para esta imagem é possível observar, por exemplo, que dentro dela você consegue achar os quatro elementos o tempo inteiro. A flor é formada por círculos que estão juntos. Ele só usou quatro elementos para criar um padrão diverso de uma série de informações. Por exemplo: meio círculo e no meio tem um quadrado, meio círculo e um retângulo. A junção desses quatro elementos de geometria cria uma diversidade infindável de informações. Como isso se aplica no design? Fazendo essas pequenas alterações das informações. **A definição de elementos gráficos que serão usados em todas as peças passam por isso, linhas, formas, ícones, todos os elementos que formam esses quatro elementos.**

OS PRINCÍPIOS DO DESIGN

As cores, a tipografia e os elementos de composição, esses três elementos, constroem o princípio do Design. Sendo assim, não é possível criar alguma coisa que não esteja dentro desses elementos principais: contraste, ritmo, proporções, equilíbrio, unidade, ênfase, movimento, variedade. Não tem como fugir disso.

Vamos olhar outra imagem[3] e observar os princípios que ela tem: contraste, partes escuras, partes claras que dão a impressão de profundidade. Este jogo de contrastes cria ritmo, informações e linhas criam a sensação de movimento.

O outro tópico é **proporção**: dentro do grande tem formas menores, perto dos menores, tem menores ainda. Isso dá equilíbrio e do lado, tem as mesmas informações em cores diferentes, o que dá um equilíbrio para que se consiga entender que os tamanhos dos elementos são distintos.

O **equilíbrio** traz a sensação de complementaridade entre as formas. O que dá a sensação de equilíbrio, é que todas as coisas estão organizadas e acertadas dentro a imagem.

[2] Link para acessar a imagem https://br.freepik.com/vetores-gratis/padrao-de-mosaico-plano_17539915.htm Acessado em 15/03/2024

[3] Link para imagem referenciada https://br.freepik.com/fotos-premium/pintura-abstrata-textura-colorida-moderna-padrao-futurista-super-brilhante-cores-vibrantes-luxo_39300364.htm Acessado em 15/04/2024

A **unidade** é um dos princípios, ela independe da cor, mas todos tem a mesma forma: arredondados. E tem a ênfase: você olha a imagem e vê azul, mas a ênfase é na cor laranja que permeia a imagem em várias tonalidades, quando incide a luz mais forte, quando a luz está atrás, tem um sombreado para dar essa sensação de profundidade.

O movimento, no caso deste exemplo, tudo que é circular, automaticamente traz essa percepção. A variedade é constituida nestes elementos que são iguais quando estão juntos e formam uma outra proposta; se eu tirar um desses elementos eu tenho uma esfera oca, mas quando estão todas juntas, estão inseridas dentro de um círculo maior que engloba todas elas.

Nenhuma imagem que você veja publicamente ou na televisão ou nos meios oficiais, todas essas imagens passam por manipulação: tem ajuste de cor, contraste, suavização de bordas. Atualmente, o nosso celular faz isso automaticamente: identifica o objeto que vai ser registrado e aí o que ele faz é suavizar, expandir a tela para captar mais luz, todas as imagens que vemos, sejam fotografias ou filmes, são manipuladas. Dentro dessas regras, elas são manipuladas. Vamos para o primeiro que é o contraste:

O contraste é evidente, o contraste é uma coisa que se destaca da outra pela cor ou pela forma. Então você tem uma imagem[4], neste caso vamos pensar no fruto "laranja" e suas variedades. Nesta imagem, há uma unidade por que usou-se a mesma fruta só que com duas variedades: uma laranja de tom mais avermelhada e outro de tom alaranjado. É a mesma fruta, mas com cor diferente para estabelecer esse contraste. A regra diz que como princípio da arte, o contraste refere-se ao arranjo de elementos e efeitos opostos. Por exemplo, cores claras e escuras. Há diferentes maneiras de gerar contraste, seja por meio da cor, da textura[5]: lisa ou áspera, ou usando as formas grandes e/ou pequenas, junta e tem contrastes. O importante é saber o ponto de partida do que vai ser base na sua criação e com quais elementos esta base vai interagir e ser articular. O design está na junção dos princípios, nas coisas mais básicas.

[4] Link para imagem referenciada https://br.freepik.com/fotos-premium/fatias-de-laranjas-e-toranjas-como-pano-de-fundo_22584753.htm.

[5] Link para imagem referenciada https://pt.dreamstime.com/contraste-v%C3%ADvido-do-fundo-abstrato-preto-e-dourado-da-tinta-de-ouro-met%C3%A1lica-girar-sobre-cinzas-pretas-tortas-entre-o-em-image215638335

Trarei outra imagem como referência. Nela, temos um fundo acinzentado, um círculo alaranjado e uma pessoa de chapéu e blazer pretos. Vou usar ela como exemplo ao lado do quadro "A Crucificação de Pedro", pintado por Caravaggio em 1600. Na imagem mais contemporânea, você percebe o contraste logo de cara. Se você for analisar friamente é uma pessoa na frente de um circulo que tem um fundo cinza, que dá a impressão de que é um sol, que tem um movimento. Do outro lado você trabalha com contraste de luz e sombra, então pega a coisa simples do claro e escuro, e a outra regra do liso e do áspero. Ja na obra do Caravaggio, Você consegue ver que tem uma corda puxando, e a corda desce na madeira da cruz, isso forma um triângulo e esse triângulo é extremamente iluminado. Tudo que está dentro desse triângulo você consegue ver totalmente. Vê as formas do corpo dessa pessoa, músculos, as rugas... Porque a luz, o claro é intenso no meio desse triângulo, e toda parte fora desse triângulo é escura e complementar.

O ritmo. O que é o ritmo no design? O ritmo no design é a sequência da mesma forma que dá a impressão de movimento. Vou trazer outra imagem: o interior de um tronco cortado[6]. Nele você tem variação de cores, intensidades e as linhas dão esse movimento rítmico, são as mesmas linhas repetidas. A repetição exaustiva da mesma informação e a própria natureza troca de cores, para poder dar essa informação de ritmo.

O ritmo é um princípio de design que sugere movimento ou ação. A natureza faz isso, como é que as pessoas fazem a informação virar, então se você vai numa apresentação de obra de arte moderna, você vê um monte de caixas colocadas uma em cima da outra e fala 'isso não é arte, isso é uma bagunça', mas ela é rigidamente uma arte baseada no ritmo. Vou trazer outra imagem, algo bem contemporâneo e abstrato: vários cubos vazados[7], entrelaçados entre si. É o mesmo conceito que a árvore tinha da repetição de linhas e formas, e às vezes repete cor. Você consegue ver o ritmo dentro da profundidade e do movimen-

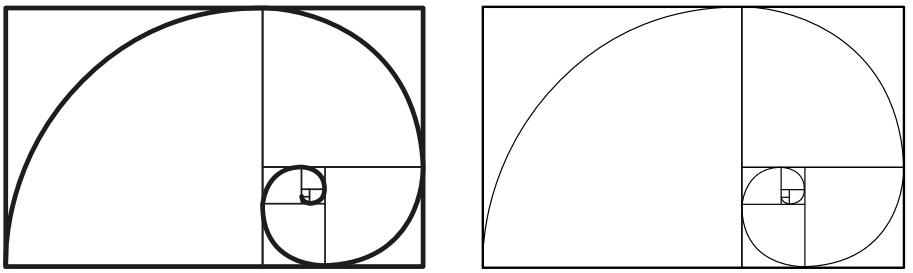
[6] Imagem referenciada https://pt.dreamstime.com/aproxima%C3%A7%C3%A3o-da-fatia-de-madeira-ac%C3%A1cia--mostrando-os-raios-dos-navios-e-an%C3%A9is-anuais-conc%C3%AAntricos-crescimento-uma-anatomia-image258734504

[7] Imagem referenciada https://pt.dreamstime.com/ilustra%C3%A7%C3%A3o-stock-fundo-d-abstrato-com-constru%-C3%A7%C3%A3o-branca-ca%C3%B3tica-image45467144

to diferente que cada um compõe. O artista moderno consegue tirar aquela monotonia que a árvore pode propor e ditar um novo ritmo que é o entrelaçamento de formas reconhecidas pela gente.

O ritmo faz o que? Leva seu olhar para um ponto fixo. Outro exemplo, a imagem de uma escada, quem está subindo não consegue identificar o padrão que ela cria, mas ela cria um ritmo. A gente reconhece um caracol como algo que tem a mesma dimensão e é infindável, então se você quiser descer, você consegue fazer por esse movimento, que circula e dá a impressão de que é contínuo. Isso é o ritmo e, no caso dessa imagem[8], as proporções são iguais. Pela visão de quem tirou a foto, você consegue ver como a perspectiva das proporções parecem ser iguais e se casam. Então na parte de cima é mais aberta, na parte do meio é intermediário, conforme fica mais longe, vai ficando menor... Isso é o que o olhar faz para poder dar a sensação de movimento.

Com o exemplo desta escada, chegamos a outra regra: **a proporção**. Ela gera sentido com complementariedade, com oposição. Como é que identificamos isso? A gente viu a escada e agora vou trazer a imagem do interior de uma concha do mar[9]. Esta espécie de concha tem um dos formatos mais perfeito que existe na natureza. Todas essas medidas proporcionalmente são idênticas daqui de cima e de dentro. A gente chama de "golden ratio", a medida perfeita, o design usa muito disso. Alguns autores vão nomear



PROPORÇÃO AUREA

[8] Imagem referenciada https://br.freepik.com/fotos-premium/escadaria-em-museus-do-vaticano-vaticano-roma-italia_7999352.htm

[9] Imagem referenciada https://br.freepik.com/fotos-premium/proporcao-aurea-e-proporcoes-matematicas-de-conchas-de-nautilus-em-espiral-na-ia-generativa-da-natureza_39594043.htm
Escala https://postideal.com.br/termos-do-design-grafico/

como **proporção aurea**. Medindo essa proporção o design criou essa forma, que é a medida perfeita daquela forma; essa forma é criada com uma medida exata desse quadrado, que se divide em dois, depois divide em mais dois e assim sucessivamente até o infinito. Isso direciona a sua comunicação para onde você quer.

Lembrando que no design os princípios se acumulam, eles coexistem. Qualquer coisa que você faça, uma foto, uma arte, um post, um card, qualquer coisa engloba vários desses princípios que estamos estabelecendo aqui.

Vamos passar para a escala. Escala é tamanho. Como você emprega isso no design? Na escala você consegue ver uma imagem tipográfica. Aqui você vê como se fosse uma sombra do "B" que estabelece uma profundidade. A medida em que você abre a imagem, essa proporção muda e você tem um "A", "B" e "C". E como eles estão todos exagerados e estourados, você começa a criar outros ambientes. Nesta abertura do A, você tem outra forma que cria, um triângulo, um contraste dos dois, e o B embaixo. A escala mostra como uma informação no seu máximo muda de conceito e propõe uma outra leitura. Parece uma seta, nem lembra que é um A, e quando está fechada parece que é a sombra do B. Essa é uma proporção de escala.

Quando você abre, essa proporção muda e você tem um "A", "B" e "C". E como eles estão todos exagerados e estourados, você começa a criar outros ambientes. Nessa abertura do A, você tem outra forma que cria, um triângulo, um contraste dos dois, e o B embaixo. A escala mostra como uma informação no seu máximo muda de conceito e propõe uma outra leitura. Parece uma seta, nem lembra que é um A, e quando está fechada parece que é a sombra do B. Essa é uma proporção de escala. [10]

Outra forma de usar a escala é colocá-la em proporção da perspectiva. A escada da imagem talvez não tenha este tamanho, mas como cria esse ambiente em perspectiva ao ponto focal, dá impressão de que é uma escada gigantesca e longa, porque você vê uma pessoa numa proporção muito menor. O tamanho faz parte da escala. O tamanho e a perspectiva neste exemplo te fazem imaginar a distância e o quão longa pode ser a escada; no entanto, pode ser apenas uma relação com o ponto focal.

[10] Imagem https://www.lagranimpressio.com/blog/diccionario-de-un-disenador-grafico-parte-2-de-3/

Agora, se pensarmos estes parâmetros em uma pintura clássica, vou usar como exemplo o quadro *Christina's World* (1948)[11], pintado por Andrew Wyeth. Nele, a proporção da personagem em primeiro plano frente é maior e tem uma perspectiva para poder colocar as duas, faz um triângulo para dar a impressão que tem uma profundidade. Por isso, conseguimos criar elementos 2D que tem essa ideia de profundidade: alguns elementos ficam maiores na frente e alguns elementos ficam menores atrás, então sempre dá essa impressão, essa dramaticidade parecendo que é alguma coisa 3D.

Equilíbrio, o próprio nome dá. Eu não vou usar como exemplo, a imagem de uma balança.O equilíbrio é como se distribui uma informação dentro de um ambiente.[12] Vou trazer como exemplo a imagem de uma fotografia: a sombra de uma mão segurando um galho de eucalipto[13]. A forma como estes elementos estão distribuidos é o equilíbrio. Quando a gente olha para a tela em branco e vai pensar nos elementos, a gente divide essa tela de alguma forma para entender qual equilíbrio vamos dar para ela. A distribuição dos elementos é extremamente importante para que você tenha uma leitura que seja capaz de identificar imediatamente qual é a proposta da informação.

Fonte: outro elemento fundamental. Na imagem[14] abaixo, o equilíbrio não é organizado. Ele se estabelece na unidade. Você não consegue identificar o que está escrito, mas mesmo que seja totalmente desconexo, você consegue entender a unidade porque tem um equilíbrio de tamanho, um equilíbrio de movimento. A imagem em questão é uma propaganda de camiseta e as informações do se equilibram para não deixar vazios, no entanto, preserva o espaço de respiro. O retângulo vermelho que corta todo o ponto para poder chamar atenção no nome, tudo isso é equilíbrio. É um anúncio que foge da regra do que a gente entende como equilíbrio, ele quebra algumas regras para estabelecer uma regra de movimento, porque obriga você a ler da esquerda para a direita. Como te obriga? Dando informações que são importantes. Sua mente grava, lê e fecha com a parte mais importante que é o workshop.

[11] Imagem https://pt.wikipedia.org/wiki/Christina%27s_World

[12] Imagem https://br.pinterest.com/pin/368661919491851808/3

[13] Imagem https://br.freepik.com/fotos-premium/mao-da-mulher-com-ramo-floral-de-eucalipto-sombra-na-parede-planta-em-mao-feminina_13814532.htm.

[14] Imagem https://i.pinimg.com/564x/d4/f2/04/d4f204de422dfdd22f1b699ff03f26d3.jpg.

Você guarda todas as informações porque ele te obriga a ler todas as informações necessárias e você não lê uma vez só. Se falta alguma coisa você volta, uma segunda, uma terceira e sempre faz o mesmo caminho e isso faz parte do equilíbrio.

A **distribuição de elementos**. Como princípio da arte, o equilíbrio refere-se à distribuição do peso em uma composição. Por exemplo na imagem das máscaras[15]: a do meio é mais alta e mais fina, mas a mais pesada precisa de poucos elementos para complementar. A da direita precisa de menos peso porque chama mais atenção, a outra complementa, porque são mais leves e suaves. As duas, apesar de parecerem estar bem equilibradas, elas têm o mesmo peso da força desse conjunto que tem cores mais fortes. Tem regras, se você tem duas máscaras menores e uma maior com mais intensidade de cor, elas ficam separadas. São regras que o olhar vai se acostumando a achar o ponto de equilíbrio entre elas, porque a última coisa que ele fez foi complementar com essas cores de fora, porque essas cores de fora são as variações que estão na máscara da esquerda. As cores também reforçam como o olhar vai ler a imagem: o laranja, verde, o rosa, para você poder fazer a leitura da esquerda para a direita e passar por todos os elementos.

Isso vale para tudo. As pessoas vão fazer pose para foto? Geralmente, o fotógrafo que tem um olhar, vai falar "oi, você pode trocar para esse lado?", porque precisa de equilíbrio.

Vou retornar a imagem da pessoa com chapéu, "embora o peso real seja um fator na escultura e na arquitetura, o princípio do equilíbrio geralmente se refere ao peso virtual das formas", isso é muito importante. O peso visual das formas é importante. "O equilíbrio de uma obra de arte afeta a igualdade e a tensão da composição e pode dar uma sensação de calma ou caos ao trabalho". Eu retomei essa imagem porque traz a sensação de caos. Ele está olhando para o horizonte e você sente isso, que essa composição do cinza mais claro com o mais escuro quebrando com esse círculo amarelo. Você pode ver que tem um equilíbrio porque quando o chapéu dele termina dá a impressão de que está exatamente no centro. Se a gente tirasse essa imagem e deixasse só a sombra dela, nós teríamos exatamente quase no centro,

[15] Imagem https://www.freepik.com/premium-ai-image/colorful-display-masks-with-rainbow-background_40010584.htm.

porque você não consegue ver nenhum milímetro do círculo amarelo que esteja fora do ponto focal que é essa pessoa cinza.

O equilíbrio passa por isso: em como distribuir o peso da sua informação. Na imagem tem duas cores e iluminação. Como isso foi feito? A imagem é um desenho ou uma colagem, algo que ele consegue estabelecer toda a parte iluminada com a parte escura e criar uma terceira informação, que é essa sensação de que está tudo certo, está tudo em paz, eu estou bem, passa essa sensação de calma.

A **unidade** também não é só de um, mas da junção dos elementos. A unidade se dá juntando várias coisas que são parecidas e a partir dai, tem uma segunda proposta de informação. A unidade é a mais complexa de todas. **Para você falar que existe unidade precisa estar: balanceada, ter ênfase, espaço em branco, economia visual, contraste, proporção e movimento**. Esses elementos dão a unidade para a arte que estamos criando.

Um conjunto todo equilibrado é que chama de unidade e também podemos chamar de harmonia. Um conjunto harmônico, você identifica imediatamente a articulação dos elementos que já abordamos: contraste, movimento, ritmo, contraposição de texturas. Você vai juntando todos esses elementos para poder dizer que o teu projeto tem uma unidade.

Se pensarmos na imagem de vários lápis de cor juntos. A unidade na arte não é necessariamente apenas uma repetição, ela pode ser uma combinação de elementos para criar uma outra combinação harmoniosa. Como você pega uma linha, um elemento, um triângulo e se você copiar em vários lugares várias vezes, ou se você tirar foto de uma ramagem de folha; quando você pega a foto que estão todas próximas, parecidas, colocadas diferentes, você tem uma terceira composição, que é uma composição de harmonia. Podem ser iguais, diferentes, mas elas compõem uma outra coisa.

A **ênfase** é exatamente o que se destaca dentro de um elemento criativo. Você coloca as informações e uma delas se destaca para representar as outras. Identificamos a ênfase com mais facilidade, porque desde sempre vimos aqueles bonecos brancos e um preto na frente, os fósforos acesos e um queimado.

Essa memória da ênfase está bastante no nosso cotidiano, vemos muito na internet em qualquer coisa que vamos buscar. Isso é uma coisa. Como isso se dá se não tivesse cores? Como funciona a ênfase se você não tem cores? Quando você pega uma informação que é monocromática, como faz a ênfase? Muitas vezes, é o lugar onde o espectador olha primeiro - ponto focal - é o lugar da ênfase. Os artistas criam ênfase contrastando os elementos da arte como cor ou forma, que é aquilo que a gente viu.

O design não tem nada que não seja design, ele te força você a ler a coisa certa porque você primeiro passa por uma coisa que só te chama a atenção, te força a ver o elemento gráfico para depois te dar a informação correta. Isso se chama movimento. Na tipografia isso é brilhante, como consegue direcionar como quer que você veja a informação dele.

No exemplo abaixo[16], sabemos o que está escrito. Está escrito "rainbow", que quer dizer arco-íris e onde está o movimento? O R parece estar passando a perna, o B repete e no O, além das cores que remetem ao arco-íris. Cada elemento dá uma sensação de movimento e tudo junto cria um outro sentido de movimento, de coisas que fazem você entender sem ele necessariamente estar dizendo aquilo. Ele criou uma arte gráfica e você consegue entender que é uma palavra, isso faz parte do movimento, quando você usa pelo menos tipografia.

O movimento pode ser pensado de duas maneiras, a primeira refere-se a como um artista descreve o movimento usando os elementos e princípios da arte. Ele pode fazer a curva dele, colocar elementos disformes e círculos que no movimento para dar uma impressão de que são humanóides[17], mas não são, são elementos disformes. Na imagem, a bolinha está totalmente alinhada, mas se não estivesse aí, você teria uma coisa de movimento. Por que ela está alinhada em harmonia, cores e formas? Dá continuidade para isso. E aí você consegue ver que lembra pessoas que estão em movimento. A imagem faz seu cérebro lembrar algo que você conhece, que é na verdade o movimento.

A segunda forma refere-se ao fluxo visual da arte, indicado pelo caminho que os olhos do observador seguem ao olhar a imagem. Aqui não tem jeito, eu consigo ler "futuro" e consigo passar por essa informação como se aqui do lado tivesse um caminho, uma subida. Eu consigo ver essa informação. Isso é movimento, a parte de cima se vocês olharem é extrema-

[16] Imagem https://br.pinterest.com/pin/548946642096817793/

[17] Imagem https://www.amazon.com/-/es/motivacional-decorativo-artísticos-impresiones-artísticas/dp/B0D1CTDFJR

mente preciso, não foge do grande, a parte de baixo que faz o movimento perspectiva que dá a impressão de que você está passando por ele.

E aí, as linhas, bordas, formas e cores podem ser utilizadas pelo artista para apontar o caminho através de uma obra de arte. O movimento mais claro que a gente conhece as linhas curvas, cores sobre cores, cores mais escuras geralmente estão em cima ou embaixo de cores mais claras, a gente consegue ver profundidade, sombra, isso é o que a gente reconhece como informação de movimento.

Variedade é a junção de todos aqueles que nós vimos para criar um terceiro. Ele escolhe um tipo de informação, um desses que passamos e cria um terceiro. A variedade se refere a um elemento de uma composição que difere um dos outros. A variedade cria visualidade e energia. É possível criar uma imagem com variedade de pontos focais, fazendo-os combinarem entre si. Uma imagem é mais escura, a outra imagem é mais clara. Isso quer dizer que ele tenta mostrar a diversidade de cores dentro de uma base. A unidade e a harmonia criam um terceiro elemento de design. Muitas variedades podem fazer com que uma obra de arte pareça ocupada ou avassaladora. A repetição não precisa ser unificada. A informação que articula uma série de elementos com variedade, pode me dar uma terceira informação: quando a unidade e a variedade oferecem pontos de transformação.

Por fim, o Design é um conjunto de regras que se segue ou subverte. Não é possível subverter todas as regras do design, mas quando subvertemos uma regra, às vezes, podemos criar coisas que poucas pessoas tenham visto. Você pode ser criativo repetindo uma regra, ou tirando uma das regras que está dentro deste parâmetro. Isso facilita o processo de criação e permite um processo de desenvolvimento muito mais rápido. Nada é novo, a maioria das pessoas já fizeram todas as possibilidades, a gente tem a possibilidade de poucas variações, mas você sempre pode conseguir fazer alguma mudança na apresentação. As padronizações facilitam o processo de criação, que são regras que você vai tendo consciência, abrindo o olhar. É treino: você olha para uma imagem e sabe o que foi feito nela e como foi feita. Você precisa treinar o olho para conseguir identificar as mudanças que têm ali.

[16] Imagem https://i.pinimg.com/564x/94/0b/21/940b2187dbf9f08e587db97adbbafa60.jpg.

MULTIMÍDIA E ARTES VISUAIS

POR
CRICA MONTEIRO

Estou muito feliz de estar aqui hoje com vocês representando o Geledés. É uma grande responsabilidade. Espero que vocês curtam e que o conteúdo que eu preparei e vou apresentar aqui faça sentido para vocês. Preparar esta aula me fez visitar várias memórias, me fez voltar na minha caminhada. Já fui jovem como vocês e vou compartilhar essas experiências. A minha primeira formação é como grafiteira. Sou grafiteira. O movimento hip-hop e a cultura de rua me formaram. Eu sempre quis trabalhar com arte, mas não me via como artista, então, fui pesquisar cursos que unissem a imagem e a criação. Encontrei o design gráfico e aí descobri o curso de design de interface digital no Senac. Passei por muitas áreas de multimídia e pude aplicar e ampliar os meus conhecimentos e as experiências em cada coisa que eu faço. Eu sou grafiteira, sou designer, ilustradora, videomaker, artista visual. Sou curiosa pra caramba! Eu acho que é por isso que eu faço as coisas que faço. Hoje em dia, eu também trabalho com criação de conteúdo.

Eu tenho muitas áreas de interesse, mas as principais são o grafite, a ilustração, a animação e o vídeo. Por essa razão, gosto de me intitular como uma artista multimídia ou grafiteira plural. Vou apresentar para vocês essa trajetória que venho fazendo e onde experimento meu trabalho criativo nas plataformas multimídias. Serão exemplos práticos que vocês também poderão usar no dia a dia.

O QUE É MULTIMÍDIA? O QUE FAZ UM PRODUTOR DE MULTIMÍDIA?

O nome já diz: **multimídias**. Multimídia é justamente isto: as várias formas de criação e comunicação presentes em múltiplas plataformas, nas analógicas ou nas digitais. Por que eu trago como exemplo o analógico? Embora a gente esteja cada vez mais conectado ao digital, muitas vezes a ideia e o fazer passa pelo analógico. Por exemplo: a foto, mesmo digital, precisa de um suporte analógico para acontecer. O produtor de multimídia tem que entender vários tipos de mídias: visuais, de texto, de áudio e de vídeo.

Apesar de não ser a minha área, eu sei que tem muita gente que têm dificuldade de escrita ou até mesmo a gente tem aquela preguiça, "ah, eu não vou ler". Não podemos deixar de lado a importância do texto. Se você gosta de texto, escreva!

Um artista multimídia domina áreas distintas. No meu caso, eu domino e articulo a fotografia, com o audiovisual, o design e a arte digital. Essas áreas me foram trazidas como ferramentas na graduação, mas também no graffiti. Por eu ser grafiteira e desenhar muito, me tornei ilustradora, desenvolvi algumas aptidões que foram sendo aplicadas e influenciaram o meu trabalho.

Uma dica: se você tiver alguma coisa que te chama atenção dentro dessas quatro áreas, dos tipos de mídia que eu estou falando, é interessante usar isso como teste. Experimentar. Não precisa fazer uma peça pronta, vai testando, até você pegar a mão.

A minha primeira dica de ferramenta é o *Behance*: um site importante para quem precisa montar um portfólio. O *Behance*[1] é uma rede social formada por criadores, que fazem trabalhos de designer, de ilustração, de audiovisual e fotografia.

EQUIPAMENTOS, PARA COMEÇAR!

Um aspecto importante para nós, artistas multimídias, é o equipamento. Existem vários mitos: "eu preciso ter uma câmera de última geração", "um computador de última geração para trabalhar". Para começar? Não necessariamente. Vocês precisam ter um computador com uma boa placa de vídeo e memória. Isso existe no mercado, de diversas marcas e com muito mais acessibilidade, equipamentos de vários tipos e valores, desde o mais acessível até o menos acessível.

- **Celular** com uma boa câmera, com bom espaço de memória e funções para o aplicativo para fazer o conteúdo. O celular é uma mídia super acessível para a maioria das pessoas que desejam criar conteúdo e comunicação digital.

- **Câmera fotográfica que faça vídeo**. Geralmente, os equipamentos fotográficos hoje já têm a função de captação de vídeo e áudio. No caso da câmera, você pode acoplar um microfone, seja um lapela – isso já é possível com celular também – ou microfones direcionais.

Hoje, é possível que você não tenha uma câmera e esteja fazendo toda a sua produção com um celular, mas no futuro, quando você começar a ganhar um dinheiro, é interessante investir em uma câmera, porque ela tem uma imagem melhor. Embora os celulares tenham, cada vez mais, ótimas resoluções, a câmera é mais confortável para trabalhar, principalmente se você estiver no momento de estúdio ou

[1] Disponível em: https://www.behance.net/.

precisar da câmera em um tripé, iluminação e tudo mais. E para câmera você pode comprar vários cartões de memória também. Para quem trabalha com vídeo, recomendo cartão com, no mínimo, 32G.

- **HD externo**

- **Espaço na nuvem**, oferecido pelo Google Drive, OneDrive ou Dropbox. Em geral, são serviços que já te dão um espaço inicial gratuito, mas é importante garantir espaço suficiente para não ser pego de surpresa. É um serviço que é pago anualmente ou mensalmente, é uma forma de armazenar as suas produções, organizá-las e criar um método de trabalho. A nuvem funciona igualzinho ao HD externo, a diferença é que você não está com o HD em mãos e pode acessá-lo do celular, por exemplo.

Tudo isso que eu estou falando é um investimento. Vocês vão precisar de tempo, de acordo com o volume de produção de vocês, seja por foto ou vídeo.

FERRAMENTAS

Vou começar citando o *Adobe*. Esse software é pago e oferece vários programas para quem vai trabalhar com comunicação e multimídia. Em algum momento da vida, vocês vão ter que passar por esses programas, porque basicamente o mercado inteiro faz uso deles. Vou citar os que eu mais uso no meu dia a dia:

- *Illustrator* é uma ferramenta de vetorização, de ilustração, no qual é possível fazer peças, desenhos para uma animação, por exemplo, ou simplesmente para uma arte que vai ser alguma coisa importante, como a capa de uma mídia de alguém que você está produzindo, por exemplo.
- *Premiere* é o editor de vídeo. E o *After Effects* é um programa de *motion graphics*. Todas essas imagens que vocês vêem, às vezes em vídeos, são feitas tanto no *Premiere* quanto no *After Effects*.
- *Photoshop* tem uma coisa muito interessante que quase nin-

guém fala: nele, podemos fazer *GIF*, aquelas imagens animadas que trocamos por mensagem.

FERRAMENTAS GRATUITAS

Vou falar das ferramentas gratuitas para quem cria conteúdo multimídia. No mercado, existem várias opções que funcionam como os programas da Adobe:

- *Canva*[2] é uma ferramenta criada por designers. Na versão gratuita, dá para fazer muitas coisas. E têm a versão paga, com alguns recursos *premium*. É preciso colocar na ponta do lápis de acordo com cada realidade, se vale pagar o Canva ou os programas da Adobe, existe a opção de pagar individualmente, fora do pacote.
- *CapCut*[3] é um editor de vídeo muito bom, criado, inclusive, pela mesma galera que criou *Tik Tok*, portanto, são pessoas que estão envolvidas na tecnologia, entendendo muito dessa parte de audiovisual. É uma ferramenta muito fácil e intuitiva.
- *PicSart*[4] é um editor de fotos que permite melhorar a configuração de iluminação de imagem, fazer montagens, entre outras coisas.
- *InShot*[5] é outro editor de vídeo que apresenta uma vantagem: a possibilidade de colocar trilha de fundo nos vídeos com músicas gratuitas.

É muito importante respeitar e estar atento aos direitos autorais sobre o uso de som e imagem.

- *Giphy*[6] é muito interessante, é uma ferramenta que faz animações no computador e no celular.

[2] Disponível em: https://www.canva.com/.

[3] Disponível em: https://www.capcut.com/pt-br/.

[4] Disponível em: https://picsart.com/pt/.

[5] Disponível em: https://inshot.com/.

SITES E BLOGS PARA CONSTRUÇÃO DE REPERTÓRIO

Depois que entendemos as ferramentas, precisamos colocar a mão na massa e criar um repertório. Para isso, é importante consumir conteúdos diferentes, construir uma bagagem criativa. Com isso, vocês vão criando referências e orientando suas criações: assistir filmes, séries, ler livros, quadrinhos, revistas, assistir vídeos curtos, vídeos longos (não é porque a gente está vivendo na era da rapidez que não vai assimilar conteúdos mais longos), além de ver todas as produções das redes sociais Instagram, Twitter, Facebook, outras mídias. Então, tem muita gente produzindo muita coisa. Ah! Nem tudo está nas redes sociais, vejam também sites de cultura pop, como o Buzzfeed[7] e o Hypeness[8]. São dois sites interessantes, porque tem cultura pop, tem conteúdos atuais e que a gente está falando o tempo todo para conscientizar as pessoas, e além de informação, tem uma pegada de brincadeira também. E por que eu estou trazendo os sites para vocês verem? Porque o site é muito rico de informação e de texto. Lembra que falei de texto?

Para começar a escrever qualquer post, por exemplo, é necessário você pensar em uma palavrinha que vou falar aqui agora, "Call-to--Action" (CTA), que é um jogo de palavras para chamar a atenção do público.

Think Olga[9] é um site que fala sobre a questão das mulheres. Tem o site *Mundo Negro*[10], que aborda pautas da comunidade negra. São sites muito ativos no Instagram e eles sempre usam o insta para chamar atenção e levar o público para o site deles.

Por muitos anos na minha vida, eu trabalhei fazendo site, fiz muito site! Eu vi muito layout. E hoje, vejo que os sites estão aí e tem muita informação dentro deles que às vezes passa despercebido por conta das redes sociais.

[6] Disponível em: https://giphy.com/.

[7] Disponível em: https://buzzfeed.com.br/.

[8] Na ocasião da edição do texto, o site citado encerrou atividades.

[9] Disponível em: https://thinkolga.com/.

[10] Disponível em: https://mundonegro.inf.br/.

O produtor multimídia vai fazer site também, ele vai trabalhar com essa mídia. O site é um espaço importante, porque nele se pode deixar um número maior de informações e elas não vão se perder. Fica também mais essa dica aqui para vocês estudarem sobre como disponibilizar essas informações em um layout, por exemplo.

Um aspecto importante que não podemos deixar de falar e pensar: precisamos entender que sites de portais de notícias são verídicos, são informações de fonte confiável. Existem jornalistas trabalhando por trás dessas mídias. Tem gente séria trabalhando na apuração e redação das notícias.

Quem aqui lembra do blog? Apesar dos blogs parecerem coisas do passado – minha gente, os blogs não são coisas do passado –, eles estão com força total e a coisa mais interessante e legal de falar é que: quando você faz um blog, você está botando ele no mundo, ele é uma plataforma que você está criando e pagando, então você vai ter mais credibilidade se você for encontrado. Porque, por exemplo, a maioria das pessoas, quando jogam no Google alguma informação, sempre aparece link de site.

O blog é um site, só que o blog é um lugar livre para fazer a sua produção. Dá para colocar diversas coisas, imagens, vídeos e textos, e eu não queria deixar de passar pelos blogs, porque eles foram muito inovadores até chegarmos no que está acontecendo hoje, as redes sociais e essa cultura dos influenciadores.

REDES SOCIAIS E A PRODUÇÃO MULTIMÍDIA

As redes sociais e a produção multimídia estão mudando o conceito que a gente conhece sobre criação de conteúdo. Vou usar como referência as produções a partir do ano de 2020 para cá. Em 2020, as coisas aceleraram por conta da pandemia, todo mundo estava em casa, a produção e o consumo das mídias sociais foi uma coisa assim estrondosa, fora do comum. As redes sociais são as plataformas mais envolventes hoje em dia. Muitos profissionais que trabalham com outras áreas se viram tendo que compreender as ferramentas e criar conteúdo. De repente, você tem um monte de gente que não é formada na área de comunicação e mídias digitais, atuando na criação de conteúdo para divulgar o próprio trabalho.

Vou mostrar para vocês alguns canais de YouTube. Nem tudo é temporário e rápido nesta plataforma, existem canais com conteúdos densos, profundos. Vocês conhecem o canal Manual do Mundo[11]? Eles são os pioneiros e são gigantescos, porque produzem com qualidade de televisão. São exemplos de que nem sempre você produz um conteúdo para você, mas para um cliente. Ou seja, é possível transformar conteúdo em informação e em produto.

Outro exemplo é o Canal das Bi[12], que aborda questões de diversidade de gênero e sexual. Se observarmos, eles usam bastante o recurso do CTA na capa dos vídeos. Uma capa que chama a atenção desse vídeo acerca do que vai ser falado. Essa capa é feita no editor de imagem estática e que depois é inserida no vídeo. No próprio YouTube tem como editar isso para deixar o vídeo mais atrativo. Outra coisa muito legal para se pensar no conteúdo de vídeo é a vinheta, porque ela chama a atenção, apresenta e prepara quem vai assistir ao vídeo, criando uma identidade do canal. Não tenham vergonha de aparecer no vídeo, de colocar a voz e a imagem de vocês. Há muitas formas de se comunicar e de fazer isso de forma leve e descontraída.

DICAS DE YOUTUBERS

Todo mundo aqui já deve ter navegado no Youtube, certo? O YT é uma ferramenta de busca do Google, fundada em 2005. Eu separei um compilado de youtubers para a gente ver como cada canal tem a sua própria identidade. Eu quero que vocês pensem nesse movimento: como que vou fazer essa produção multimídia? Como que eu vou falar no vídeo? Como é que eu posso mostrar um determinado conteúdo numa plataforma como YouTube? Em quem posso me espelhar?

Eu separei três mulheres como exemplo, considero elas muito importantes na internet e muita gente neste curso pode se inspirar nos conteúdos delas para fazer os seus próprios ou fornecer esse tipo de serviço como produtor multimídia.

[11] Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCKHhA5hN2UohhFDfNXB_cvQ.

[12] Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC476idcI_XZ¥xoRHV_np-eA.

- **Jout Jout**[13] é uma comunicadora nata, que fala de feminismo há muito tempo e que traz um pensamento crítico sobre a realidade. É muito interessante a forma como ela se comunica. Os vídeos dela ilustram bem a necessidade de se construir um roteiro, por exemplo. Os vídeos dela tem um começo-meio-fim, as informações não são jogadas e improvisadas. O que faz parecer improviso é o tom que ela dá ao se comunicar.

Existe uma pauta, um assunto a ser desenvolvido ao longo do vídeo. Por isso, é importante criar uma pauta e desenvolver o roteiro a partir dela.

- **Nunca te Pedi Nada**[14], canal da Mayra Medeiros, é conteúdo fora da curva. Ela também tem uma pegada feminista. No entanto, ela é uma mulher fora do padrão: é gorda; e tudo que ela aborda nesse canal passa por este lugar discursivo.

Isso é algo importante: qual é o seu lugar discursivo? É importante sabermos disso para falar de nossas situações, mas criar um discurso que possa ser leve. Não precisa ser o tempo todo combativo com aspereza, pode ser com humor, com sarcasmo.

- **Foquinha**[15]. A Foquinha não é só uma youtuber, ela é uma jornalista. E por que eu quero salientar isso? Porque é importante dominar a área que você está. No meu caso, por exemplo, sou grafiteira, ilustradora e designer, eu domino o que estou fazendo. Eu sei do que estou falando e o que estou fazendo. Com a Foquinha, é a mesma coisa. Por ela ser jornalista, ela tem um trabalho de pesquisa em cima do conteúdo apresentado. Isso é muito interessante. É um trabalho muito difícil, porque não é simplesmente ligar a câmera e começar a falar. Precisa fazer uma pesquisa, uma análise sobre o assunto abordado.

[13] Disponível em: https://www.youtube.com/@joutjout.

[14] Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCYWtYb0GcYrhDxOykcUpzJw.

[15] Disponível em: https://www.youtube.com/@foquinhaoficial.

VAMOS FALAR DE INSTAGRAM

Instagram[16] é uma rede social que foi lançada em 2010, ou seja, está entre nós há 14 anos! É um espaço de compartilhamento de fotos e vídeos, basicamente, e hoje é mais vista como uma plataforma de produção de conteúdo. Ao meu ver, é a mais trabalhosa de fazer. Hoje, muita gente olha para as mídias sociais como consumidoras, mas esquecem quem está fazendo a produção por trás de tudo isso.

O Instagram é cheio de possibilidades e por isso que ela é mais difícil. Até mesmo para você manter um ritmo de produção você terá que fazer uma organização no dia a dia. Dependendo da publicação, será necessário ter uma linha editorial. Eu vou falar bem brevemente sobre essa linha editorial, porque senão eu teria que dar uma outra aula só disso e eu sei que vocês terão outras aulas que são complementares a minha.

- **A linha editorial** nada mais é do que separar os dias da semana e entender o que vai ser postado. No caso da rede social, é criar uma grade de programação, de assuntos e qual será a linguagem: imagem estática (foto) ou audiovisual.

O surgimento do Instagram e das outras redes sociais impactou o mercado de trabalho. Hoje em dia, todo projeto e a maioria das instituições precisa ter um profissional de comunicação que entenda de produção multimídia, que crie estratégias de conteúdo para esses meios.

O Instagram foi mudando ao longo desses anos. Atualmente, você consegue criar carrossel de imagem para comunicar um determinado assunto. Por exemplo, a página do Quebrando Tabu[17], que usam muito o recurso do carrossel. Em cada post, através das imagens, eles contam uma história. Isso é muito interessante, porque, geralmente, esse tipo de coisa que parece ser muito simples, é uma produção muito grande. Você precisa pensar no conteúdo do texto, articulá-lo com a imagem, criar um encadeamento lógico, resumido e atraente. Não é só foto. Não é só selfie. É também informação.

16 Verbete Instagram retirado do site Wikipedia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Instagram.

17 Disponível em: https://www.instagram.com/quebrandootabu/.

Outra atualização do Instagram foi possibilitar a criação de *reels*[18]. Antes eram vídeos muito curtos de quinze a noventa segundos, hoje em dia a plataforma já permite vídeos maiores, que podem ser publicados diretamente no feed – o antigo IGTV. Além dos *reels* e do *feed*, existe o *storie*.

Não basta fazer postagens, tem que fazer os *stories*, e isso também é uma outra dinâmica do Instagram que acaba criando um acúmulo de produção de conteúdo. Por exemplo, quando um stories tem enquete é preciso pensar no que vai ser consultado, se tem a ver com aquela imagem publicada, seja um vídeo ou uma foto. É preciso pensar de que maneira essa informação vai aparecer e engajar essa enquete.

Além dos *stories*, a gente tem as *lives*, conteúdos ao vivo, que depois podem (ou não) ser publicadas no seu feed. Elas podem ser avisadas ou não. Muita gente que já tem um trabalho consistente na internet, que faz esse tipo de produção, tem um público. É um jeito de engajar o seu perfil com os seguidores. Você precisa divulgar, avisar que haverá uma live em um dia e horário específicos, construir isso junto com a sua linha editorial. E tem o post estático, que é um único post; pode ser usado para chamar atenção para alguma coisa – como os sites de notícia fazem; é um recurso que precisa de tempo para elaborar, pensar qual a imagem e qual texto serão publicados.

TIKTOK

O Tiktok é uma rede que foi lançada em 2016 e se consolidou como uma grande concorrente do Instagram. Atualmente, é nessa rede que a maioria da galera aqui se encontra. É uma rede interessante, embora pareça que é só para fazer dancinha e criar *trends*[19].

É um espaço de produção de vídeo muito interessante. É um lugar muito diverso. Tem muita gente conseguindo espaço através de postagens do Tiktok, mas é uma mídia que exige entendimento de como usar todas as ferramentas que eu citei anteriormente e domínio da produção de conteúdo multimídia.

[18] Os Reels do Instagram são um formato de vídeos curtos, de no máximo 60 segundos de duração, gravados na vertical e que podem combinar áudio, imagens, textos e efeitos visuais. Na rede social, os Reels podem ser vistos no feed, nos Stories e em uma aba dedicada ao formato. Fonte: https://www.rdstation.com/blog/marketing/instagram-reels/.

[19] Em inglês, "trend" significa "tendência", que pode ser definido como algo que está na moda na internet, uma corrente virtual repetida por pessoas e empresas nas redes sociais.

Agora, eu vou falar com o olhar de uma empresa, se você está trabalhando em um lugar que tem necessidade de fazer dois vídeos por dia no TikTok, o produtor de multimídia vai trabalhar em cima disso. O produtor de multimídia vai olhar para o briefing que a empresa enviou e criar o conteúdo a partir dele. O briefing é um resumo, um documento que orienta o projeto. Isso vai te ajudar a criar o plano e cronograma de trabalho: quantos dias e horas você levará para produzir o vídeo solicitado. Criar um roteiro, um cronograma de trabalho, mesmo para vídeos curtos, ajuda o profissional multimídia.

Eu posso falar de culinária no TikTok, no entanto, existem milhões de formas de fazer o conteúdo. O TikTok é uma das maiores mídias hoje em dia. Quando pensamos em produção audiovisual dentro da área multimídia, não dá para não falar disso. Hoje, é o que mais está sendo exigido.

Vocês têm o reels no Instagram, TikTok e o YouTube: são três plataformas diferentes, três formas de fazer conteúdo diferente. Às vezes a pessoa fala: "eu vou fazer a mesma coisa em uma e na outra", às vezes não funciona, é interessante testar e compreender isso.

PODCAST

Vamos falar de podcast. Falamos de imagem estática e em movimento, falamos de design e texto, mas dentro da produção multimídia o áudio é um recurso que pode ser trabalhado isoladamente. Podcast[20] é um programa que tem como mídia principal o áudio, mas pode ter vídeo também – o videocast. O podcast pode ter entrevista, contar uma história, comentar notícias. Para quem quer expandir mais os horizontes das produções de multimídia e para aqueles que gostam mais da produção de áudio, é uma oportunidade muito interessante para explorar.

Vou citar alguns podcasts que eu considero interessante e que vocês podem se inspirar.

[20] Definição retirada do Wikipedia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Podcasting.

- **Bom dia, Obvious!** é feito pela jornalista Marcela Ceribelli. Ela domina vários assuntos relacionados ao comportamento humano e ao bem-estar. Hoje em dia, é mais do que um podcast, a Marcela fez do programa de conversas uma plataforma sobre bem-estar, tem livro publicado, programa de TV e páginas no Instagram que reforçam os conteúdos dos episódios.

O podcast tem esse lugar de troca de ideias que é muito gostoso. Faz lembrar aquele tempo antigo de ouvir rádio e ter o programa de rádio como uma companhia para o dia a dia.

- **Mano a Mano** é apresentado pelo Mano Brown, que também traz convidados importantes para conversar sobre assuntos relevantes. O Mano Brown traz convidados inusitados que nem sempre compartilham do mesmo ponto de vista político ou lugar social que ele, mas há uma conversa bem mediada, que apresenta ao público diferentes visões de mundo.

- **Mamilos** é produzido pela B9 e apresentado pela Juliana Wallauer e Cris Bartis. São duas mulheres fazendo um podcast bem produzido, bem roteirizado, falando e analisando diversos assuntos de forma descontraída e, ao mesmo tempo, aprofundada.

Há muitos modelos de podcasts. Não é uma regra ter alguém convidado ou entrevistado, isso vai depender do que e como você quer abordar o assunto e a história. Você não precisa aparecer se não quiser, a não ser que faça um videocast, que tem sido uma tendência. A galera grava o vídeo e o podcast, sobe no YouTube e coloca nas plataformas de áudio.

MULTIMÍDIA E DIVERSIDADE

Eu não podia deixar de fora um aspecto muito importante para nós: experiências de diversidade, sei que já trouxe ao longo da aula, mas neste bloco vou pontuar algumas referências que eu gosto e me inspira. Quando pensamos em diversidade e multimídia, de alguma forma,

estamos defendendo a ideia de ser quem a gente quiser, isso é importante para o nosso povo.

- **Preta Araújo** é uma criadora de conteúdo muito interessante, ela fala de moda, beleza e humor. A Preta produz conteúdos de estilo com humor, um campo tomado e dominado por pessoas brancas e que, durante muito tempo, pessoas negras não tinham um espaço de protagonismo. A Preta traz em alguns vídeos as conquistas dela, um aspecto importante da construção da nossa narrativa. Isso é importante de ser dito, porque a gente não precisa só falar dos nossos problemas, temos que falar das nossas conquistas também.

Pensar nas nossas conquistas – não importa o tamanho delas – é um lugar interessante para construção do conteúdo, eu não vou deixar de falar da realidade, das dificuldades e questioná-las, mas é necessário ter este equilíbrio para não adoecermos. Por que eu não posso falar sobre viagem e sobre como é a minha vida e mostrar um pouquinho desse dia a dia para as pessoas? Pessoas brancas fazem isso o tempo todo, porque nós não vamos fazer do nosso jeito?

- **Sou vaidosa**[21], canal da jornalista Xan Ravelli, uma mulher mãe de três filhos e que tem um marido super parceiro. Eles compartilham o cotidiano deles e é legal ver essa construção de narrativa de uma família negra que se apoia. Ela fala desse *life style* (estilo de vida), mas não deixa de lado as problematizações e os atravessamentos vividos. A vaidade é outra coisa sobre a qual a Xan aborda, a construção dessa autoimagem, autocuidado e aceitação de si.

- **Nátaly Néri**[22] é formada em sociologia, é youtuber e comunicadora. Ela fala sobre sustentabilidade, veganismo e consumo consciente, que são assuntos que parecem distantes para a nossa comunidade, mas que é algo que nos atravessa e pode ampliar nossa visão de mundo.

Em termos de identidade visual, se você observar, os canais delas têm muita personalidade: a Xan usa cores mais quentes: marrom e amarelo, já a Nátaly usa o cabelo verde, então tem toda uma paleta de cores que dialoga com o visual dela.

- **Papo de Preta**[23] é um canal apresentado por umas minas empoderadas, elas tratam de temas difíceis, mas tem leveza, é gostoso de acompanhar, tem descontração e curiosidade.

- **Fayda Belo** é advogada. Ela conseguiu fazer uma coisa muito legal que foi aproximar o Direito do público leigo. Isso tem uma importância: pegar um assunto complexo, difícil e distante do público geral, e "traduzir", torná-lo algo acessível com uma linguagem fácil. Acredito que ela pensa muito nisso: precisa chegar de forma mais fácil nas pessoas. Sem falar que ela tem humor e isso é muito interessante para uma advogada sair do estereótipo do advogado sério.

- **AfroEstima**[24] é o perfil que traz informações muito pertinentes sobre negritude. Ele é super didático, aborda com simplicidade assuntos que são complexos.

Tem muita gente fazendo conteúdo na internet, conteúdo sério e extremamente bem formado. A formação é algo caro para nós, acessar e permanecer nos estudos, organizar o que sabemos e queremos saber, estimular nossos pares a buscar conhecimento e seguir buscando.

- **Africanize**[25] é um site, mas eles têm uma atividade enorme no Instagram, sempre colocando conteúdo para ressaltar a população negra. Sempre tem algo de cultura pop, te tira um pouco do lugar de ficar achando que só tem problema no mundo; eu gosto muito desse Instagram, porque eu acho ele muito completo.

23 24 25

- **Nath Finanças**[26] é maravilhosa. A mina fala de finanças, de educação financeira. Tem uma presença grande no Twitter (atual X) e no Instagram. O perfil dela é super organizado e bem feito. Te leva a olhar as finanças com o olhar de criação, articulando assuntos relevantes e um design com uma identidade visual muito bem feita.

- **Lança Brava**[27] é um podcast que tem videocast, o que eu gosto neles é a forma como criam as capas dos episódios, é muito interessante: tem uma liberdade nas montagens e uso de elementos gráficos. É um bom exemplo da articulação entre o áudio, o visual e o design.

- **Salve os Muros**[28] é da galera do grafite lá de Brasília, um podcast que aborda vários assuntos relacionados ao mundo do graffiti, vale muito a pena ouvir.

Nem todo artista visual gosta de aparecer, às vezes prefere fazer o trabalho ali nos bastidores e não aparecer tanto. Então, Salve os muros pertence a esse caminho.

- **Infiltrado no Cast**[29] do Ale Santos. Eu acho ótimo, porque ele é um cara que "bate mesmo nas pessoas", traz vários debates importantes e muita informação. Faz uma analogia à ideia de "Infiltrado no Clã". Ele aborda assuntos sobre o afrofuturismo também, é bem legal.

REFERÊNCIAS INTERNACIONAIS

Eu trouxe algumas referências internacionais. Hoje em dia, com a internet, acessar criadores de outras partes do mundo ficou mais fácil. Este feeling de encontrar conteúdos que nos servem de inspiração a gente vai ganhando e construindo com o tempo. Indico:

26 27 28 29

- **Costumatic** é um cara negro maravilhoso que trabalha com o audiovisual. Os vídeos são dinâmicos e têm uma linguagem bem interessante. Ele mostra muita coisa sobre edição, mostra como é mexer com as partes de câmera, dica de iluminação e como subir no YT, colocar legenda e tudo mais.

- **Casey Nest** é basicamente o pai do vlog na internet. Tem gente que acha que o vlog morreu e tem quem ache que começou recentemente, mas é uma linguagem que sempre teve o seu nicho e segue firme como um espaço para produção de conteúdos e experimentação audiovisual. Fica bem evidente nos vídeos dele que há um roteiro e storytelling que auxiliam na produção e fotografia.

- **Gauz** produz arte e ilustração bem diferentes das produções nacionais e internacionais. Ele só usou o roteiro e a transição, é muita transição. São vídeos que tem uma pós-produção feita no Premiere.

- **Fran** faz blogs e mostra muito o dia a dia dela, seu trabalho e vida. Tem muitos cortes. Os vídeos são praticamente sem fala, sem narração.

MERCADO DE TRABALHO

O mercado está à procura de profissionais polivalentes, capazes de atuar em diferentes setores, e na área de produção de multimídia, por exemplo, ser multifacetado é uma característica essencial que define tanto o sucesso do percurso profissional como o surgimento de novas oportunidades de trabalho.

Como vocês viram, é uma área muito dinâmica e o profissional também precisa ser. Por quê? Por conta do avanço das tecnologias, a gente está rodeado de tecnologia e, então, precisamos ser essa pessoa antenada e multitarefas. E para equilibrar os pratos, precisamos de organização. Vou falar de três exemplos para ajudar a entender este mercado e a procura por estes profissionais:

■ **Youpix**[30] é um site, uma consultoria para criadores digitais. Uma rede de influencers e as empresas que querem essas pessoas no mercado. Eles colocam notícias, orientam os profissionais e as pessoas que querem ser inseridas no mercado a entender melhor esse caminho.

■ **Kondzilla**[31] foi criada por um cara negro, o Konrad Cunha Dantas. Ele criou uma produtora de vídeos, começou a produzir vídeo clip e se tornou um dos maiores do país. Vocês viram a série Sintonia, produzida pela Netflix? Foi produzida por ele.

■ **Lab Fantasma** pertence ao Fioti e ao Emicida. Eles produzem artistas, podcast e documentário. A Lab tem um canal no YT com muitos inscritos, eu acho eles muito bons no que estão propondo fazer de conteúdo. Eles têm uma fonte de renda própria também, que é ter uma marca própria para vender seus produtos e tudo mais, com uma identidade visual incrível.

A gente precisa mudar o mundo que a gente vive. Eu acredito que através de produções como essas, acreditando no sonho, a gente consegue. E aqui, para acabar, finalizar, eu quero deixar uma lição de casa para vocês. Algumas perguntas são necessárias para a gente ter propriedade e criar uma autoridade no que está sendo proposto e comunicado.

O que vocês querem falar? O que querem fazer? O que vocês querem mostrar para o mundo? Vocês entendem do conteúdo que querem colocar no mundo?

Guardem essas perguntas dentro de vocês e deixem elas ecoarem.

30 31

DESIGN E MULTIMÍDIA

POR
LUCAS OGASAWARA
DE OLIVEIRA

Quase todo mundo que me conhece de primeira e vê meus olhos característicos, minha conexão com design e tecnologia, minha paixão por arroz, logo pergunta: "você é japonês?" ou "seu pai é japonês?". Na verdade, poucos imaginam que dessas três características, duas eu puxei do meu pai preto com ancestralidade angolana. Isso me perseguiu durante muitos anos, inclusive causando em mim um processo de crise identitária de mais de 30 anos. Há espaço para profundas discussões: a base machista da colonização ocidental no Japão, onde muito homens foram em busca de mulheres falsamente classificadas como submissas, a falta de opções na pergunta "cor ou raça" no censo brasileiro para a minha miscigenação, e conversas no âmbito do design e tecnologia sobre o apagamento da relevância cultural preta no cenário nacional e global. Não, não sou japonês. Sou brasileiro não-binário, mestiço de descendentes de japoneses e angolanos. Aprendi a dançar com minha mãe brasileira descendente de japoneses formada em administração hospitalar. Sou especialista em design e tecnologia por causa do meu pai preto músico e artista multimídia. Foi ele que trouxe pra dentro da nossa casa meu primeiro videogame nos anos 80, que instalou nosso primeiro kit multimídia no computador nos anos 90, e foi ele que me incentivou a seguir uma carreira artística nos anos 2000.

Quando fui convidado para contribuir ao curso do Geledés, além da imensa felicidade e honra, percebi como afirmar minha identidade nos últimos dez anos resultou em construções pessoais e sociais positivas, incluindo a participação neste curso multimídia e livro. E o que tudo isso tem a ver com design? Tudo. Design não é "inventar do nada", não é só decidir a cor perfeita e as curvas mais adequadas.

Design é se entender e se expressar por uma linguagem não textual-verbal sobre o que precisa ser dito ou enfatizado. ***É o processo de dar sentido e planejar, produzindo próximo ao ideal, gerando conexões entre significados pessoais e o mundo que te acolhe***. Neste capítulo, discutiremos como fazer isso de forma ativa, entendendo os modos de fazer, os elementos a serem trabalhados, e como alimentar os sentidos de quem aprecia uma produção multimídia.

Agradeço a Day Rodrigues, por me ajudar nesse caminho desde os anos 2000, aos meus pais, por cozinharem grãos de arroz brasileiros ao modo japonês para comer junto com feijão e farinha, e ao Instituto Geledés, pela oportunidade e privilégio de fazer parte deste projeto.

#02: PENSAR DESIGN

O termo *design* como conhecemos hoje foi consolidado na Revolução Industrial como a criação e desenvolvimento de produtos/serviços. A palavra tem origem latina e significa, literalmente, desenhar. O uso da palavra em inglês, após a industrialização, foi uma forma de o capital segmentar o trabalho artístico das demais atividades e designá-lo como funcional (agregar valor financeiro), um modo de encapsular formatos e estilos não-verbais a serviço de processos coloniais. Exemplos de uso como "o design italiano", "o design alemão", "o design brasileiro" despe-

jam em um cenário global modos de pensar que hierarquizam produções culturais ao mesmo tempo que hegemonizam, de forma duvidosa, quem faz design, porque, afinal, até mesmo dentro do "design italiano" existem diversos modos de pensar, fazer e sentir questões relevantes relacionadas à interseccionalidade que foram apagadas durante esse processo de redução industrial cultural. Para o povo preto e asiático, a redução foi continental. As mídias utilizadas no pós anos 2000 descendem dessa estrutura de produção, mas a realização midiática, hoje, não precisa (e, na minha opinião, nem deve) estar a serviço dos mesmos modos de agir e pensar. Há, sim, um espaço no design para o embate desconstrutivo dessa base estruturante de mercado (porque, infelizmente, quase tudo vira mercado), e a proposta das aulas de design multimídia foram pensadas para agir nesse campo, não em oposição, mas em ato fortalecedor das formas de produzir estéticas relevantes. Estéticas não apenas como contraste às coloniais, mas como protagonistas do design em si. Brinco com alunos nos cursos que participo que não vamos criar outra palavra para definir o que é design, vamos hackear, interferir, e questionar seu uso até que outros decidam, erroneamente, por indesejadas rupturas dentro do estudo estético-social contemporâneo.

Pensando nisso, as aulas tiveram como intuito introduzir conceitos básicos de design deste mercado já estabelecido, suas partes, modos de fazer e análise. Para os resultados produzidos no curso multimídia, o design é o chamamento para conversas, expressões e reflexões, e por isso, deve ser estudo também com as ferramentas e conceitos usados no mundo do trabalho, mantendo um possível canal de diálogo aberto (e isso inclui achar trabalho e ganhar grana), mas sem perder de vista a compreensão histórica e os desafios dos estereótipos, dando atenção especial às chances de criar, incorporar, e editar nossas próprias formas de ver o mundo e colocá-las de forma protagonizante em nossas obras.

#02: AGIR DESIGN

Há muitas escolas de design que irão definir suas práticas em torno desse processo colonial. Teoria das formas, das cores, das tipografias e afins. Óbvio que isso tem grande relevância durante a prática do de-

sign, mas não significa que precisam ser os passos iniciais. Agir enquanto designer (aquele que desenha) pode vir de diversos modos: analítico, afetivo, político, material, espiritual, errando, estudando, escutando, ou no ócio. Essa lista diversificada destaca a natureza multifacetada do design, que garante a cada um de nós estabelecer a base do nosso design em conjunto com o design da obra a ser realizada. A diversidade dos modos de fazer design reflete a importância de incluir diferentes perspectivas e experiências no processo criativo, e, a partir daí, alinhar o que se produz com o mercado de multimídia.

Listo aqui breves descrições livres sobre agir no campo do design como pontos de partida. Tenha certeza que desenhar (do design) seu próprio processo é também editar sua base pensante. E que também essa lista não é definitiva, são apenas exemplos para nos entendermos enquanto designers.

- **Analítico**: você quer ver todos os dados, conectar os pontos, buscar referências, debater com amigos e professores, entender o que precisa ser produzido.
- **Afetivo**: você busca gerar uma sensação, memórias afetivas, trabalhar com quem te inspira, entender o que precisa ser sentido.
- **Político**: você busca gerar impacto social e entender o que precisa ser politizado (para mim, tudo é política, mas se não é pra ti, defina o campo do design que isso será trabalhado).
- **Material**: você engaja sua matéria corporal no processo. Se concentra nos aspectos tangíveis do design, explorando diferentes materiais, texturas e técnicas de produção. O como fazer protagonista do processo.
- **Espiritual**: você trabalha com memória, ancestralidade, busca diálogos históricos, não tem receio de incluir processos sociais, como fé e crença.
- **Errando**: você entende que o erro faz parte do processo criativo e está disposto a refazer do zero se precisar. Não tem medo de experimentar, prefere a experiência do fazer ao resultado final. Testar novas ideias está sempre em jogo.
- **Estudando**: você usa o design para aprender habilidades, novos conteúdos, novas cores e discussões. Não teme mudar suas ferra-

mentas e arriscar. Há um gosto por se manter tecnicamente sempre atualizado.

- **Escutando**: você dialoga, valoriza a opinião de outras pessoas, busca entender necessidades e expectativas coletivas para criar designs que sejam relevantes e eficazes.
- **Ócio**: você reconhece a importância do espaço relacional (corpo, mente e social), precisa de tempo livre e valoriza a sensação de criatividade, Há uma permissão em realizar livremente sem planos (e isso não significa deixar de se comprometer).

E se eu me entendi enquanto designer, como agir? Fazendo. Não tem outro jeito. É testar, às vezes, com pesar, jogar fora o que foi feito e tentar de novo. É abrir paleta de cores e testar 100 cores, é trocar a fonte 49 vezes, é, às vezes, aceitar que o texto vai ser substituído e o design lindo que você acabou de finalizar vai ter que ser alterado. No geral, é escutar bem o grupo de trabalho, seus afetos, o público, a política, a si mesmo. Isso te levará a redesenhar a sua base do que é ser designer. Aprender a agir na prática do design é aprender a conectar esses diálogos como resultado prático da produção, sem perder de vista as razões pelas quais estamos fazendo uma obra multimídia.

#04: ELEMENTOS DO DESIGN MULTIMÍDIA

Vamos para a prática, mas antes uma verdade: há cursos gerais de design de três anos com especialidade de dois anos para cada um dos elementos descritos a seguir, e seria ingênuo da minha parte dizer que é possível aprender com precisão sobre as ferramentas, processos e resultados em algumas páginas. Esse capítulo é um ponto de partida para instigar e conectar as relações e preferências pessoais aos elementos que compõem o design multimídia. É um passo inicial. Para esse capítulo, focaremos nos elementos visuais, gráficos e rítmicos do design como cor, tipografia, materiais e texturas, ações e ritmo, e uma breve reflexão sobre cinematografia, desenho de som e trilha. Dominar esses elementos de forma balanceada é garantir escuta na hora de realizar, levando a designs eficazes e impactantes.

#4.1 COR

Cores são ondas de luz, são a impressão (de imprimir) em nossos olhos da luz refletida ou absorvida por corpos e objetos. As cores que conhecemos não são todas as que existem, há muito mais cores que nós humanos não enxergamos. Há diversas formas de percebê-las, incluindo alterações com relação a precisão em diferentes culturas, como, por exemplo, culturas indígenas em áreas polares que possuem uma paleta muito mais ampla de brancos e pretos.

Dentro do design, a cor é caracterizada por três atributos principais:

- Matiz (Hue): é a qualidade que distingue uma cor da outra, como vermelho, azul ou verde.
- Saturação (Saturation): é a intensidade ou pureza da cor. Uma cor altamente saturada é vibrante, enquanto uma cor com baixa saturação é mais opaca e próxima do cinza.
- Brilho (Brightness): é a luminosidade da cor, variando do claro ao escuro.

Além de classificações escolásticas como “cores primárias, secundárias e terciárias”, para design multimídia é importante levar em consideração dois sistemas de cores muito utilizados: O RGB e o CMYK.

O RGB (Red -Vermelho, Green - Verde, Blue - Azul), é um modelo de cores aditivo, ou seja, as cores são criadas pela combinação de luz vermelha, verde e azul. A ausência de luz resulta em preto, enquanto a combinação total de luz resulta em branco. É um sistema de cores padrão para dispositivos eletrônicos, como monitores, televisores e projetores, pois eles emitem luz para criar as cores. Também é usado em design para web e outras mídias digitais. O RGB oferece uma gama de cores mais ampla e vibrante, ideal para representar imagens em telas. Já o CMYK (Ciano, Magenta, Yellow - Amarelo, Preto) é um modelo de cores subtrativo, ou seja, as cores são criadas pela absorção de luz. A tinta ciano absorve o vermelho, a magenta absorve o verde, e a amarela absorve o azul. O preto é adicionado para criar sombras e tons mais escuros. É o sistema de cores padrão para impressão, pois as impres-

soras utilizam tinta para criar as cores em papel ou outros materiais.

No design gráfico, a cor é utilizada para criar identidade visual, transmitir mensagens e organizar informações. Algumas aplicações importantes da cor no design gráfico incluem a construção de identidade de uma marca (branding), definir escala de relações (hierarquia visual), definir legibilidade (contraste) e psicologia cromática (relação visual / emocional). No design audiovisual, há também o uso para criar atmosferas e reforçar a narrativa, e existem áreas específicas para tratamento de cor, como correção de cor, color grading e harmonia visual. Atenção à acessibilidade: é importante considerar as necessidades de pessoas com deficiência visual, utilizando cores que ofereçam contraste suficiente e evitando combinações que possam causar dificuldades de leitura.

#4.2 TIPOGRAFIA

Tipografia é a arte e a técnica de organizar e apresentar narrativas em forma de texto visual. Ela envolve a seleção dos caracteres (letras/fontes), o ajuste de tamanhos, espaçamentos e outros atributos para criar uma transmissão eficaz do conteúdo. As principais características da tipografia incluem:

- **Fonte (Tipo)**: conjunto de caracteres com design específico. Existem milhares de fontes disponíveis, cada uma com suas próprias características e personalidade.
- **Família Tipográfica**: é um conjunto de fontes relacionadas, que compartilham características de design comuns, como serifas (pequenos traços nas extremidades das letras) ou a ausência delas (sans serif).
- **Peso**: refere-se à espessura dos traços da fonte, variando de fino (light) a grosso (bold).
- **Estilo**: refere-se às variações de uma fonte, como itálico, negrito ou sublinhado.
- **Tamanho**: é a altura dos caracteres, geralmente medida em pontos.
- **Espaçamento**: refere-se ao espaço entre letras, palavras e linhas de texto.

No design gráfico, a tipografia trabalha, principalmente, a identidade visual, o layout do texto (organizar o texto no espaço), e o design editorial (diagramação de conteúdos). Já no design audiovisual, ela é mais utilizada para cartelas (letterings, telas personalizadas para títulos e outros elementos gráficos), e animações (motion graphics, vinhetas e elementos gráficos).

Ao utilizar a tipografia em projetos multimídia, é importante considerar a legibilidade nos diversos produtos (dá pra ler no computador, no celular, em material impresso e no vídeo?), o contraste (dá pra ler com essa imagem de fundo, com essas cores?), a hierarquia (o título está com mais destaque que o subtítulo?), e coerência visual (o projeto como um todo está com a mesma cara?). Vale lembrar que fonte tipográfica tem autor, então, deve-se tomar cuidado com o licenciamento, para garantir que você tenha permissão para utilizá-las em seu projeto.

#4.3 MATERIAIS E TEXTURAS

No design, materiais e texturas trazem sensações tácteis para experiências visuais e enriquecem a interação do público com a obra. No contexto do design multimídia, a aplicação desses elementos se expande, abrangendo tanto o mundo físico quanto o digital, e proporcionando uma imersão sensorial mais profunda.

Os materiais referem-se às substâncias ou elementos físicos que compõem um objeto ou superfície. A classificação básica se dá por espécies naturais (madeira, pedra, tecido) ou materiais sintéticos (plástico, metal, vidro), cada um com suas propriedades únicas de cor, textura, brilho e densidade. Mesmo em um trabalho digital, é importante ter noção de como representar esses elementos para trazer materialidade à narrativa e valorizar aspectos culturais de histórias para além da contação oral e visual. Tocar e representar o toque é também contar histórias. Já as texturas são as características da materialidade, tanto visuais quanto sonoras, tácteis, olfativas ou gustativas de um material. Lisas, rugosas, macias, ásperas, brilhantes ou opacas.

A utilização de materiais e texturas no design gráfico e audiovisual pode ser tanto literal quanto simbólica. Se com materiais impressos, a

escolha do papel, da tinta e dos acabamentos (verniz, laminação, relevo) são parte do processo e influenciam a mensagem transmitida em impressos, como cartazes, embalagens e livros, no digital, elementos gráficos simulam tais sensações, e complementam o resultado proposto. No audiovisual, isso tudo é capturado por uma lente, logo, estão, geralmente, em cenários, peles e figurinos, contribuindo para a construção da narrativa visual.

É importante destacar a importância da pesquisa para autenticidade de materiais. Busque referências em fotografias, pedaços de materiais para outras pessoas da equipe tocarem, vídeos e obras de arte que retratem o resultado desejado de forma coerente e respeitosa. E, sim, trabalhe a experimentação. Diferentes combinações de materiais e texturas podem criar designs únicos e inovadores.

#4.4 AÇÕES E RITMOS

Ações e ritmos são dinamismo, movimento e cadência narrativa. A compreensão e o domínio desses elementos permitem aos designers construir narrativas midiáticas que transitam por diferentes afetos e conteúdos de forma fluida e eficaz.

As ações são os eventos ocorridos. Podem ser movimentos físicos de personagens ou objetos, transições entre cenas, efeitos visuais ou alterações em elementos gráficos. Não há certo ou errado, há o adequado para a história contada. Uma foto de um time de futebol, por exemplo. Fazemos um retrato de todos enfileirados ou o time em quadra? Vai depender da narrativa proposta, da ênfase requerida, do design visual proposto. Uma pessoa parada de pé não é uma "não ação", ela está praticando a ação de estar em pé sem realizar nenhum movimento. Nossos corpos nunca são estáticos.

Já o ritmo, é como organizar essas ações dentro de um espaço ou tempo, trazendo sensações de velocidade e formas diferentes de absorver os conteúdos das obras, e é fundamental para criar harmonia estética. O filme terá muitos cortes ou será feito com longos planos? O texto da notícia será denso no início ou no final? No podcast, vamos falar desse assunto de forma explosiva ou calma? No botão do website,

a animação será suave ou contrastante? O ritmo é um dos elementos mais complexos e difíceis de dominar, mas quando acertado, em qualquer produção midiática, representa um salto narrativo e de conexão com o público.

Ao trabalhar com ações e ritmo em projetos multimídia, é importante considerar o propósito, o público-alvo e os afetos transmitidos.

#4.5: CONSIDERAÇÕES SOBRE CINEMATOGRAFIA, DESENHO DE SOM E TRILHA SONORA

Cinematografia é mais próxima do contexto audiovisual, mas a ideia que ela traz se espalhou por diversos contextos do design. É o molde da experiência, a lente pela qual tudo será captado e transmitido. O espaço onde cores, tipos, ações e ritmos acontecem, tanto no positivo (preenchido) quanto no negativo (vazio). É um elemento base do cinema e do vídeo, e, atualmente, muito se confunde com o olhar. É importante destacar que o ato de captar uma imagem é sempre feito através de um aparato (aparelho, equipamento) e que a relação de quem olha (olhar), do aparato, e de quem é retratado (também olhar), influencia muito na narrativa adquirida. Qual a melhor câmera? Depende de quem filma. Qual a melhor lente? Depende quem a lente está captando. Ou vice-versa. Assim, caso o interesse por essa área seja grande, a principal dica é experimentar processos fora da sua zona técnica de conforto para que, cada vez mais, seja possível achar espaços técnicos confortáveis para explorar a potência das suas histórias. Não adianta gravarmos algo com uma super câmera se ela fará seu diálogo durante a entrevista pior. O importante é o aprofundamento técnico antecedente, a prática da técnica errando, e transparência consigo mesmo sobre os afetos capturados relativos ao projeto. A lente não capta apenas imagens. Houve durante os últimos dois séculos um processo de retenção sócio-político que permite leituras e reflexões sobre o efeito de uma lente que vai para além da imagem resultante. É necessário entender que a imagem, por si só, sente, e, muitas vezes, transborda as intenções do olhar, e isso pode ou não virar mensagem dentro da sua obra.

O desenho de som e a trilha sonora são, geralmente, mas não apenas, elementos de imersão. Há, sim, produções nas quais eles são protagonistas, mas pensando no mercado audiovisual e de conteúdos digitais, o desenho sonoro acaba sendo esquecido e tratado apenas como um elemento extra, o que não concordo. O desenho de som e a trilha não só fazem o que todos os outros elementos deste capítulo fazem, como possuem um ponto chave em sua elaboração: dimensão histórica. Os sons, a fala e a música são limítrofes do que se entende por humanidade e evocar tais forças em produções multimídia enriquece projetos de forma significativa. Não é sobre volume (quantidade) e sim sobre tons e timbres (qualidade).

#06: CONCLUSÃO E CONTATO

Design não é fácil, mas isso não quer dizer que é difícil. É uma parte da condição político-social contemporânea que transborda para além dos limites binários que definiram o século passado e tentam definir o hoje, mas não irão conseguir. Há uma percepção dos afetos coletivos, uma atenção às estruturas de poder e suas origens, e uma vontade de experimentação de processos que, muitas vezes, são invisíveis ao público, mas que permeiam as produções de hoje em dia profundamente. Após uma das aulas, tive uma conversa com uma participante sobre relações interpessoais em produções midiáticas, e pode até parecer ser conversa de outro assunto, mas é a mesma conversa, é sobre design. Esse tipo de troca também é desenhar. Desenhar o fazer, o estado político, as relações, o estudo e o aprendizado das formas de expressão que nos rodeiam. Colaborar e se contaminar para sustento próprio com afetos que te colocam em estado criativo faz parte do Pensar / Agir Design.

Obrigado por escutar, me achem por aí "@clicktac'.

#05: FERRAMENTAS E RECURSOS

Cores, formas e tipografia:

- **Adobe Color CC**: criação e exploração de paletas de cores. Ideal

para encontrar combinações de cores harmoniosas e personalizadas. (Gratuito e pago)

Link: https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel

■ **Canva Colors**: ferramenta online para criar paletas de cores, com opções pré-definidas e personalizáveis. Ideal para iniciantes no design. (Gratuito e pago)

Link: https://www.canva.com/colors/color-wheel

■ **Coolors**: gerador de paletas de cores aleatórias e personalizáveis. Ideal para encontrar combinações de cores inesperadas e inspiradoras. (Gratuito e pago)

Link: https://coolors.co

■ **Freepik**: plataforma com milhões de vetores, fotos e PSDs gratuitos e pagos para uso em projetos de design. Ideal para encontrar ilustrações, ícones e outros elementos gráficos.

Link: https://www.freepik.com

■ **Vecteezy**: outro grande acervo de vetores gratuitos e pagos para uso em design gráfico e web. Ideal para encontrar ilustrações, ícones e elementos gráficos.

Link: https://www.vecteezy.com

■ **Free Vector**: site com vetores gratuitos para download, incluindo ilustrações, ícones, padrões e outros elementos gráficos. Ideal para projetos com orçamento limitado.

Link: https://www.freevector.com

■ **DaFont**: amplo acervo de fontes gratuitas e pagas para download. Ideal para encontrar fontes únicas e personalizadas para seus projetos.

Link: https://www.dafont.com

■ **Font Squirrel**: seleção de fontes gratuitas de alta qualidade, com

foco em fontes para uso comercial. Ideal para projetos profissionais.
Link: https://www.fontsquirrel.com

MATERIAIS, TEXTURAS, E RITMOS:

■ **Pexels**: banco de imagens e vídeos gratuitos de alta qualidade. Ideal para encontrar fotos e vídeos para usar como plano de fundo ou elementos em seus designs.
Link: https://www.pexels.com

■ **Midjourney**: ferramenta de inteligência artificial para gerar imagens a partir de descrições em texto. Ideal para criar imagens únicas e personalizadas para seus projetos. (Gratuito e pago)
Link: https://www.midjourney.com

■ **Giphy**: plataforma com milhões de GIFs animados para usar em seus projetos. Ideal para adicionar humor, movimento e personalidade aos seus designs. (Gratuito)
Link: https://giphy.com

CINEMATOGRAFIA, DESENHO DE SOM E TRILHA SONORA

■ **Film Grab**: ferramenta online para capturar frames de filmes e vídeos. Ideal para criar colagens, moodboards e referências visuais. (Gratuito)
Link: https://film-grab.com

■ **Flim**: plataforma de inteligência artificial para gerar vídeos curtos a partir de descrições em texto. Ideal para criar vídeos personalizados para seus projetos. (Pago)
Link: https://beta.flim.ai

■ **Frameset**: ferramenta online para criar apresentações de slides com vídeos e fotos. Ideal para apresentar seus projetos de forma profissional e envolvente. (Gratuito)
Link: https://frameset.app

■ **Freesound**: banco de dados colaborativo com milhares de efeitos sonoros gratuitos para download. Ideal para encontrar sons para seus vídeos e animações. (Gratuito)
Link: https://freesound.org

■ **Free Music Archive**: acervo de músicas gratuitas para uso em projetos multimídia, com diversas licenças Creative Commons. Ideal para encontrar trilhas sonoras para seus vídeos. (Gratuito)
Link: https://freemusicarchive.org

■ **Pixabay Music**: banco de músicas e efeitos sonoros gratuitos para download. Ideal para encontrar trilhas sonoras e sons para seus projetos. (Gratuito)
Link: https://pixabay.com/music

■ **Fadr**: plataforma online para criar stems de músicas, ou seja, separar os diferentes instrumentos e vocais de uma música. Ideal para criar remixes e mashups. (Gratuito)
Link: https://fadr.com

INTELIGENCIA ARTIFICIAL

■ **Canva**: plataforma de design gráfico com ferramentas de IA para remoção de fundo, geração de imagens, criação de apresentações e muito mais (gratuito com opções pagas para recursos adicionais).
Link: https://www.canva.com/

■ **Pixabay**: biblioteca de imagens, vídeos e músicas livres de royalties, incluindo conteúdo gerado por IA (gratuito).
Link: https://pixabay.com/

■ **Pexels**: similar ao Pixabay, oferece uma vasta coleção de imagens e vídeos gratuitos, alguns gerados por IA (gratuito).
Link: https://www.pexels.com/

- **AutoDraw**: ferramenta do Google que utiliza IA para transformar rabiscos em desenhos mais elaborados (gratuito).
  Link: https://www.autodraw.com/

- **Remove.bg**: ferramenta online que remove o fundo de imagens automaticamente utilizando IA (gratuito com opções pagas para recursos adicionais).
  Link: https://www.remove.bg/

- **Soundraw**: cria trilhas sonoras personalizadas com inteligência artificial (gratuito com opções pagas para recursos adicionais).
  Link: https://soundraw.io/

- **Cleanup.pictures**: remove objetos indesejados, pessoas ou texto de imagens de forma automática (gratuito com limite de uso)
  Link: https://cleanup.pictures/

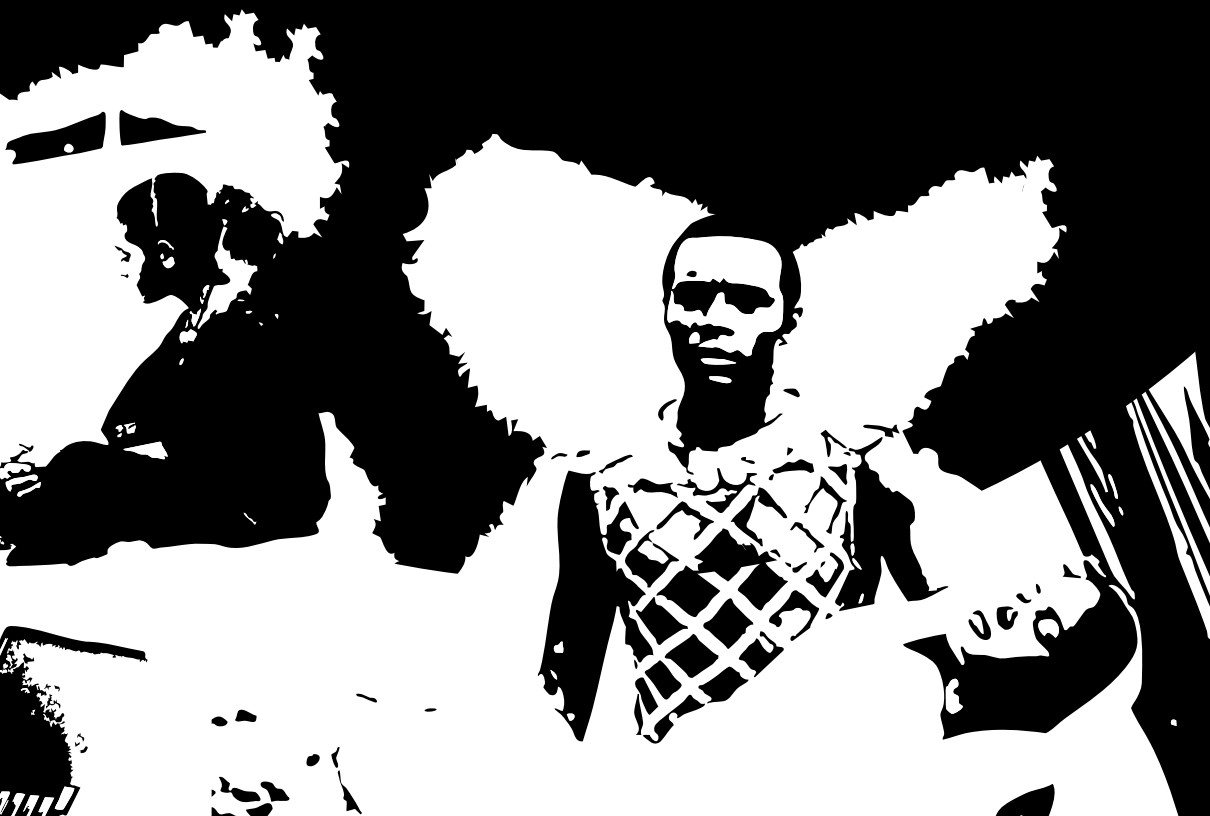
- **Deep Dream Generator**: permite criar imagens surreais e abstratas utilizando redes neurais e algoritmos de IA (gratuito com opções pagas para recursos adicionais).
  Link: https://deepdreamgenerator.com/

- **Craiyon**: cria imagens a partir de descrições em texto (gratuito).
  Link: https://www.craiyon.com/

- **Upscaler**: aumenta a resolução de imagens utilizando inteligência artificial (gratuito com limite de uso).
  Link: https://icons8.com/upscaler

PARTE 6

CINEMA NEGRO



INTRODUÇÃO AO AUDIOVISUAL NEGRO

POR
JOEL ZITO ARAÚJO

Eu quero começar me apresentando mais concretamente. Vou mostrar o trailer de alguns trabalhos meus, selecionei três, duas ficções: As filhas do vento (2004), O Pai da Rita (2021) e um documentário: O Meu amigo Fela (2019)[1]. Para vocês terem uma ideia do que eu tenho feito. Na realidade, até agora, eu fiz sete longas metragens, além de uns 30 curtas e médias, quer dizer, já estou vintage, digamos assim. Desses sete longas, cinco são documentais. O Meu amigo Fela é o meu maior sucesso internacional, o mais vendido no exterior.

Para introduzir a história do cinema negro, vou começar falando da história do cinema no mundo: os primeiros filmes foram feitos na França, em 1895, pelos chamados Irmãos Lumière. Foram eles que inventaram o cinematógrafo - uma câmera que filmava e projetava imagens ao mesmo tempo. Isso causou um grande impacto, porque foi a primeira vez que se fez filmes em movimento. Ou seja: criou-se uma tecnologia que transformava um conjunto de 24 fotografias coladas umas nas outras, que dava a sensação de movimento.

Pelo impacto dessa descoberta, eles começaram a fazer pequenos filmes de dois minutos, que eram um registro de coisas. O primeiro grande registro - que é o primeiro filme feito no mundo - chama a *Saída na Porta da Fábrica*[2], uma câmera aberta na porta da fábrica registrando os operários saindo e passando diante da câmera. Nesse início, eles fizeram uma coisa que impactou muito o público: a chegada de um trem na estação. Eles posicionaram a câmera e em uma diagonal, o trem surge lá longe e vai chegando, se aproximando, e passa em frente à câmara[3].

Para vocês terem ideia do impacto disso naquele período, o público que foi nas salas de teatro para ver os filmes - ainda não existiam sala de cinema -, na hora que o trem se aproximou, teve gente na plateia que saiu correndo com medo do trem. A partir do sucesso da tecnologia da câmera, os filmes eram apresentados em feiras e os irmãos Lumiére começaram a filmar cenas no mundo inteiro.

[1] Filhas do vento. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gZ7JT61AMTЧ; O pai da Rita. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xVIJRs_pHks; O Meu amigo Fela. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uUR1d-0nAUxU.

[2] A Saída dos Operários da Fábrica. Disponível em: https://youtu.be/3Kjq_SfRvyQ?si=b_eoYHjPuFhe70iU.

[3] Trem. Disponível em: https://youtu.be/RP7OMTAЧgOE?si=WZ3RdghxlNvRNylu.

Foi nesse momento que o mundo começou a ver o mundo, além do seu próprio país, além da sua própria cidade. Os irmãos Lumiére contataram uma série de operadores de câmara que filmavam o Egito, as pirâmides do Egito, as ruas do Egito, o Marrocos, a Índia e os Estados Unidos. Isso virou um grande show, porque foi como as pessoas começaram a descobrir o mundo para além das fotografias e das pinturas. No entanto, esses irmãos eram muito fascistas e a representação deles sobre a África foram representações muito estereotipadas e que contribuíram com a disseminação e reforçaram um discurso estigmatizado.

Nesse período, a África já vivia no jugo colonial, o único país que produzia filmes autonomamente era o Egito. O país se tornou um grande produtor de cinema, já tinha uma tradição de um teatro muito popular e, por conta disso, quando eles criam o cinema e conhecem a dramaturgia trazida do teatro, criam um dos cinemas mais prolíficos do mundo. Assim eles rodaram milhares de filmes do período por volta de 1912 -1915.

O cinema do Egito foi tão popular que um dos primeiros casos de atores populares de um cinema local que vai para Hollywood acontece no Egito com uma figura que se tornou muito conhecida pela geração dos pais de vocês, o Omar Sharif (1932-2015). Tinha uma atriz, **Badaweya Mohamed Kareem Al Nirani (1915-1999)**, cujo nome artístico se tornou **Taheyya Kariokka** (Talita Carioca), uma egípcia ter o nome artístico de Talita Carioca, como é que surgiu isso? Na realidade, os norte-americanos fizeram um filme naquele período da Segunda Guerra, o musical *Flying Down to Rio* (1933), com o Fred Astaire, e a história se passava no Rio de Janeiro e, no entanto, foi filmado quase todo nos estúdios de Hollywood. Eles contrataram uma atriz egípcia para fazer uma personagem carioca e, pelo sucesso dela no filme, acabou adotando o nome artístico de "Talita Cariocca". Para vocês terem uma ideia é a segunda atriz que vai para Hollywood. Hoje em dia, existe uma tendência a celebrar e criar marcos, porque atores estrangeiros vão para Hollywood, mas isso começa nos anos de 1930 com os atores egípcios indo para os EUA.

O cinema prospera e vira uma grande indústria mundial nos Estados Unidos, nos estúdios criados em Hollywood, quando um americano desenvolve uma câmera. Existe uma disputa de quem inventou a

câmera primeiro, mas, reconhecidamente, foram os irmãos Lumiére que inventaram o cinema, contudo, o cinema prospera enquanto indústria e espetáculo nos Estados Unidos.

Em 1915, com o filme *"Nascimento de uma Nação"*, dirigido pelo D.W. **Griffith** vai revolucionar a linguagem do cinema, constituindo-o como o conhecemos hoje: um cinema de campo e contracampo[4], que trabalha o espaço, com a narrativa de início, meio e fim, com arco dramático. Nesse sentido, o filme do **Griffith** é considerado essa revolução do cinema mundial. Esse filme é também considerado um dos filmes mais racistas já feitos. A história conta o nascimento da nação norte-americana como pioneira e dando um papel de heroísmo à Klu Klux Kahn. Isso mesmo, aos grandes pais da supremacia branca. São esses caras que estão até hoje patrocinando ideias como as de Donald Trump e que fomentam essa catástrofe social no mundo.

É um filme que faz uma crítica a ascensão dos negros depois da abolição, quando muitos negros, principalmente no sul dos EUA, criaram negócios, prosperaram, e muitos se tornaram vereadores e prefeitos, isso provocou uma reação muito forte dessas forças conservadoras, brancas, reacionárias, supremacistas. A primeira parte do filme mostra esses negros como selvagens, um filme que traz um conjunto de imagens que acentuam esse estigma do negro como perigoso, como estuprador das mulheres brancas e por aí afora; e traz a Klu Klux Kahn como os grandes disciplinadores e organizadores da ordem.

A partir do filme *Nascimento de uma nação* vai se inaugurar aquela coisa que virou tradição dos norte-americanos: ter aquela cruz de fogo, daquilo que a Klu Klux Klan fez de enfiar naqueles lugares, como ameaça, aos homens negros que não aceitavam aquela situação de profundo racismo e depois também como celebração dos linchamentos, colocando aquelas cruzes bebidas em querosene, em gasolina e fogo.

Isso foi uma criação cinematográfica do **Griffith**, a Klu Klux Klan não tinha a tradição de criar essa cruz de fogo. Embora houvesse a perseguição e os linchamentos, eram um terror contra a população negra. Mas o **Griffith**, para dar um efeito cinematográfico muito grande, criou essa ideia e isso aí vai virar uma tradição que a Klu Klux Klan incor-

[4] Para entender o dispositivo de campo/contracampo, recomenda-se a seguinte leitura: http://www.poiesis.ufj.br/PDF/poiesis12/Poiesis_12_cinemaexposicao.pdf.

pora: essa cruz de fogo como símbolo da perseguição e ódio contra os negros. Para vocês terem uma ideia do impacto do cinema sobre a realidade. Esse é o cara considerado o pai do cinema moderno pela linguagem que ele inventa.

Em 1919, um homem negro que trabalhou em rodovias, foi agricultor, chamado Oscar Micheaux (1884-1951), vai fazer o seu primeiro longa-metragem para cinemas nos Estados Unidos. Esse cara é o verdadeiro pai do cinema negro no mundo, não é o primeiro cineasta negro a fazer um filme, é o primeiro cineasta negro a fazer um filme de longa-metragem e com invenções narrativas. A grande invenção dele foi buscar dois ângulos da história, e a primeira vez que vemos em um filme uma história, primeiro, contada por um olhar de um personagem, depois, contada pelo olhar de outro personagem, que são duas histórias diferentes. O público tem acesso a dois pontos de vistas diferentes sobre a mesma coisa.

O Oscar Micheaux não só teve a audácia de ser um cineasta que fez o primeiro longa-metragem dirigido por um negro, como ele foi criativo em termos de invenção de linguagem de cinema. Ele foi extremamente ativo, filmando desde 1919 até meados de 1940. É um cara interessantíssimo, antes de existir Spike Lee, o movimento Blaxploitation[5], existiu Oscar Micheaux.

O Cinema Negro vai prosperar nos EUA com uma característica muito típica de um país vivendo uma apartheid racial, até o ato revolucionário da Rosa Parks nos anos 1950 e a luta dos direitos civis. Com o fato dos negros não poderem frequentar os espaços de "brancos", a comunidade afroamericana criou seus próprios cinemas. Existiam cerca de 300 cinemas frequentados por negros.

Os negros iam ao cinema para ver os filmes de branco. Acontece que figuras como Oscar Michaud e outros começaram a produzir cinema negro para a população negra que circulava nessas salas e essas produções não circulavam nos cinemas de branco. É nos anos de 1970, com o Movimento Blacksploitation, que essa barreira é quebrada, a de pessoas negras, homens e mulheres produzindo filmes que entravam no mercado de cinema geral.

[5] Blaxploitation ou Blacksploitation foi um movimento cinematográfico norte-americano que surgiu no início da década de 1970. A palavra é um portmanteau, isto é, a formação de palavras se dá pela combinação de duas ou mais palavras, no caso, black e explotation.

CINEMA NEGRO AFRICANO

Efetivamente, o cinema negro africano só vai nascer nos anos de 1960 com as independências coloniais. O nascimento do cinema negro na África é considerado como a realização de um grupo de africanos que moravam na França. O primeiro grupo foi um grupo de estudantes de cinema por volta de 1956. Esse grupo - e aqui tem uma coisa muito, muito interessante - Naquele momento, Paris vivia uma efervescência de negritude. Grandes intelectuais da negritude, como o senegalês Léopold Sédar Senghor (1906-2001) e o martinicano Aimé Césaire (1913-2008), moravam em Paris, enfim, um grupo de intelectuais negros que, inclusive nesse período dos anos de 1950, criaram o I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros, chamado Bandung Cultural[6]. Esse primeiro congresso de escritores de artistas negras e negros foi muito interessante, porque teve a participação de gente muito incrível, como Frantz Fanon, Alioune Dioup, Jean Paul Satré, James Baldwin, Pablo Picasso e Josephine Baker.

Por que eu estou citando esse congresso? Porque desde os anos de 1940 existia um movimento de luta pela valorização, pela autoestima da população negra, aqui, no Brasil, teremos figuras como Abdias do Nascimento, mobilizando e trazendo essa convergência para a diáspora negra. Vão ser criados concurso de beleza como Bonequinha de Piche (1948) para valorização da beleza negra; esse movimento, que não era só em torno da independência, da união africana, mas era um movimento de fortalecimento da identidade negra.

ORFEU NEGRO: O FILME NEGADO NO BRASIL E QUE O MUNDO GOSTOU

Orfeu Negro (1959) é um filme importante para entendermos uma parte da história do cinema negro. Neste longa-metragem dirigido pelo Marcel Camus, participa uma atriz estadunidense que residia em Paris e participava do grupo de jovens cineastas do Idec, a Marpessa Dawn (1934-2008). Quem foi a Marpessa Dawn? Ela foi a atriz que o dire-

[6] Para entender o que foi o I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros, acesse: https://www.ufmg.br/dri/wp-content/uploads/2021/09/Cultura-e-mobiliza%C3%A7%C3%A3o.pdf.

tor francês, Marcel Camus, convidou para protagonizar o filme *Orfeu do Carnaval* ou *Orfeu Negro*, que foi um filme rodado no Brasil, com participação brasileira, com elenco brasileiro: Lea Garcia e vários outros nomes, por exemplo.

Esse filme, era para ser reconhecido como um filme brasileiro, mas não foi por preconceito da nossa diplomacia brasileira. A história é que esse cineasta, Marcel Camus, encontrou o Vinícius de Moraes em Paris. Vinícius de Moraes tinha acabado de escrever a peça *Orfeu Negro*, com elenco negro, do qual uma das protagonistas era a Léa Garcia, o Abdias do Nascimento também atuou no espetáculo. A peça ficou uma semana em cartaz no Teatro Municipal do Rio de Janeiro,

O Vinícius era adido cultural em Paris e contou essa história para Marcel Camus, que, encantado, vem ao Brasil e resolve adaptar a peça para o cinema, consegue dinheiro para fazer o filme através de uma coprodução entre Brasil, Itália e França. Depois de pronto, todo mundo aqui no Brasil cai de pau, a rapaziada branca do Cinema Novo cai de pau no filme, dizendo que aquele filme era macumba para turista.

Na verdade, *Orfeu Negro* era um filme deslumbrante, colorido, com elenco negro, todo mundo tratado belamente, muito diferente da forma com que a população negra era representada nos filmes do Cinema Novo, que fazia um certo enaltecimendo da miséria, da pobreza e da marginalidade. O Marcel Camus estava influenciado por esse movimento de intelectuais negros em Paris e, junto com Marpessa Dawn, faz um filme deslumbrante, sobre o carnaval, a negritude, a vida nos morros do Rio de Janeiro.

Quando ele inscreve o filme para o Festival de Cannes, a embaixada brasileira se nega a escrever como um filme brasileiro, dizendo que não queria ver o Brasil sendo representado lá fora por pretos, que o Brasil não era isso, que o Brasil era um país bonito, era um país de brancos. Orfeu Negro acabou sendo inscrito como um filme francês e ganhou , no Festival de Cannes, o prêmioPalma de Ouro, e depois vai ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro. Tem um ponto importante sobre este filme e a repercurssão dele, que eu gosto muito: o primeiro presidente negro norte-americano nasce por consequência desse filme. O Barack Obama conta, na sua primeira biografia, que a mãe dele, que era

branca e estudante universitária, ficou impactada com o filme e abre a sensibilidade dela para a beleza negra. Depois disso, ela conhece o pai do Obama, se apaixona e fica grávida dele. Olha só que curioso: como que um filme pode interceder fortemente na história. Então, Obama, de certa forma, é fruto desse filme carioca, do qual ele fala muito, é a paixão da mãe dele.

Eu, há uns quatro ou cinco anos, estava em um festival de cinema em Washington DC, nos Estados Unidos, e o pessoal me convidou para ver uma apresentação de uma cópia restaurada do *Orfeu Negro* no museu National Gallery. Eu fui, era um domingo à tarde de dezembro, um mês frio, uma tarde fria e o filme foi apresentado às seis horas da tarde. Para minha surpresa, quando eu cheguei no cinema, estava lotado, era um cinema com uns 300 lugares. Me sentei no corredor, na escadaria do corredor, de tão lotado que estava, de tão impactante que foi esse filme e continua sendo para o público internacional.

Vamos voltar ao grupo de cineastas negros em Paris. Esses jovens criam um primeiro filme, o "Afrique-sur-Seine" (1955), considerado como a obra inaugural do cinema negro, que conta a história de jovens negros vivendo em Paris. O filme não tem uma grande história, mas é a primeira atuação da Marpessa Dawn em cinema. No mesmo período, um sindicalista e um grande escritor senegalês, vivendo em Marselha, Ousmane Sembène (1923-2007), vai se interessar em fazer cinema e consegue uma bolsa para estudar na União Soviética.

Muitos dos cineastas africanos, grandes nomes de cineastas negros africanos, fizeram a sua formação em cinema na Escola de Cinema de Moscou, inclusive, o do cineasta africano da atualidade, talvez o mais celebrado, hoje, que é o mauritano Abderrahmane Sissako, que fez o filme *Timbuktu* (2014), o qual ganhou sete prêmios na 40ª edição dos Césares e disputou o Oscar.

Uma das primeiras mulheres negras que fez cinema na África, não foi africana, ela era de origem martiniquense, chamada Sarah Maldoror (1929-2020), que foi casada com um dos líderes da independência angolana, o Mário Pinto de Andrade (1928-1990). A Sarah também estudou na Escola de Moscou e foi contemporânea do Ousmane Sembène.

O Ousmane depois dessa formação resolve fazer seu primeiro fil-

me chamado La noire de... (1966). O Ousmane Sembène é considerado o pai do cinema negro africano e ele realmente tem uma atitude inaugural. Não é que a África não tenha feito filmes próprios antes disso. Os marroquinos faziam filmes, falei dos egípcios, havia produções na Argélia e outros tantos países do continente africano. Havia os filmes coloniais feitos pelos portugueses nos países de língua portuguesa. Ou filmes nas chamadas colônias britânicas feitos pelos britânicos.

Eu não estou falando da inauguração do cinema na África. **Eu estou falando do cinema feito na perspectiva negra, na perspectiva de defesa da população negra, defesa da identidade negra, na luta contra o racismo do colonizador, na luta anti-colonialista**. É nesse sentido que o Ousmane Sembènei é inaugural, e os filmes dele são cheios de bons temas.

Só para vocês terem ideia dessa revolução narrativa estética, *La noire de...* começa de uma forma muito interessante: o filme começa com um grande navio se acercando do Porto de Marselha. Corta. Vemos as pessoas começando a sair do navio e entre essas pessoas que estão desembarcando, você vê uma mulher negra muito bonita, muito bem vestida, elegante como uma europeia, elegante, inclusive, com um estilo de roupa que mistura a África com a Europa. Se eu não me engano, ela está de turbante. Corta. Você vê lá fora um homem branco de classe média, ao lado do carro, esperando alguém, que é essa mulher negra. Ela chega, eles entram no carro e começam a circular pelas ruas de Marselha.

Até então, você não entende o que está acontecendo, quem é aquela mulher, quem é aquele homem que está esperando, mas de qualquer forma, chama atenção essa mulher negra elegante, desembarcando ali, sendo recebida por uma pessoa branca de classe média, entrando em um carro de última geração, circulando. Ela observando com atenção, com elegância toda aquela cidade, causa incômodo, causa um impacto, porque, até então, a representação do negro africano no cinema era a representação do negro como inferior culturalmente, como o feio.

Aos poucos, você começa a perceber que essa jovem negra foi para trabalhar com moda na França, na casa deles, para ser funcionária e trabalhar em uma loja de moda. Mas o que eles queriam é que ela fosse empregada doméstica deles. Então, o filme é o choque dessa mulher

com a expectativa de ir para a França, de ter uma vida decente, de boa qualidade de vida, com essa repetição do racismo dessa família branca. A partir daí, o Ousmane Sembènei vai fazer os filmes dele no Senegal, que são filmes de crítica ao colonialismo, à elite africana, que, querendo ser europeia, se divorcia da população local.

Pela primeira vez, serão produções cujo idioma das personagens não é o francês, começa a ser a língua local, o wolof, que é o grupo étnico majoritário do Senegal, especialmente Dakar. Ousmane Sembènei começa a fazer uma série de subversões, são filmes de profunda crítica ao colonialismo, são filmes de profunda crítica à elite local, que reproduz a mentalidade colonialista, mesmo após a independência, seguiu reverenciando os europeus como superiores, do ponto de vista da sua cultura. Enfim, Ousmane Sembènei vai se tornar, e é, até hoje, o grande pai do cinema negro africano. É a grande referência.

Depois dele, dezenas e dezenas de homens e mulheres farão cinema, todos eles sempre em reverência a esse grande nome. Terão obras que o contestarão do ponto de vista estético. Ousmane Sembènei tinha uma mistura de neo-realismo com realismo socialista em seus filmes, têm nomes experimentais, uma profusão de nomes e de experiências.

Essas são as bases históricas do cinema negro. Na atualidade, você tem um cinema negro diversificado na África, na Europa e nas Américas, e quem mais se destaca são os Estados Unidos, por ser o império. Nos tornamos colônia norte-americana, inclusive aqueles grandes realizadores negros que estão nos Estados Unidos acabam tendo mais público nas plateias de cinema do que nós que fazemos cinema negro aqui no Brasil, independente da qualidade dos nossos filmes.

Existe uma ideia da classe média brasileira de que existe racismo nos Estados Unidos, mas aqui no Brasil não. Então, o filme sobre racismo nos Estados Unidos não incomoda, mas falar de racismo no Brasil ainda incomoda muita gente. A primeira grande onda de cinema negro é Blaxploitation, nos anos de 1970, com grandes filmes, e grandes nomes, como o fotógrafo Gordon Parks (1912-2006). A segunda onda começa com a geração de Spike Lee, ele produz o *Faça Coisa Certa* (1989), e a partir daí, vão surgindo inúmeros nomes de realizadores e realizadoras nos Estados Unidos.

Terão outros grandes cinemas na diáspora como, por exemplo, o cinema inglês. Na Inglaterra, no final dos anos de 1980, houve um movimento de sistema de vanguarda, com grandes nomes, mas o cinema negro inglês continua ainda numa chave de vanguarda, que é o cinema popular. Quem mais gosto do cinema inglês é o John Akomfrah, ele só chegou no Brasil em mostras especiais, nunca chegou na sala de cinema.

Na França e na Europa, como um todo, houve uma necessidade de captar recursos para fazer cinema, houve uma migração de quase todos os grandes cineastas africanos da minha geração, e até alguns de uma geração mais nova, para a Europa para conseguir dinheiro e acabaram morando lá. Cineastas angolanos, franceses, moçambicanos e congoleses vivem em um trânsito entre Europa e África, fazendo cinema africano, com temáticas africanas.

Existe uma geração de jovens negros, filhos da diáspora, vivendo na Europa, fazendo filmes assim. Começa a aparecer grandes nomes, inclusive uma cineasta, a Mati Diop, que é um dos grandes nomes do cinema francês da atualidade.

CINEMA NEGRO NO BRASIL

No Brasil, o primeiro cineasta negro brasileiro foi o Haroldo Costa, que fez um filme chamado *Pista de Grama*, em 1959, um filme único. Ele criou um grupo de dança negra e folclórica que foi super famoso na Europa nos anos de 1950, depois voltou para o Brasil e seguiu trabalhando até hoje com espetáculos musicais. O Haroldo Costa fez um único filme e por falta de recurso financeiro, ele não produziu mais nada para o cinema.

Tempos depois, nos anos de 1970, vamos ter outra geração com o Antônio Pitanga, Waldir Onofre (1934-2015) e outros, fazendo cinema.

Contudo, eu diria que o primeiro entre nós, cineastas brasileiros, que fez um cinema, digamos, mais consciente e se pensando como o cinema negro, foi o Zózimo Bulbul (1937-2013) nos anos de 1970 com um curta experimental, uma obra-prima, chamada *Alma no Olho*[7] (1974).

O Zózimo se destaca de todos esses outros, porque ele, nos anos de 1970, tinha uma grande consciência da mentira da ideia de democracia racial. Então, ele faz um filme, um cinema de contestação do mito da

[7] Disponível em: https://www.facebook.com/conajir/videos/alma-no-olho-z%C3%B3zimo-bulbul-1973/478169362325689/.

democracia racial e de profunda valorização da negritude. A segunda grande obra do Zózimo é um documentário chamado *Abolição*, um documentário de longa-metragem lançado em 1988. E, depois disso, o Zózimo vai fazer alguns curtas, como *Pequena África*, uma coisa ou outra.

Assim, como Haroldo, o Zózimo teve muita dificuldade de filmar por falta de recursos financeiro.

Depois do Zózimo, veio eu, que começo a fazer os meus primeiros filmes em 1988, enfim, venho numa crescente e, em 2001, me torno nacionalmente conhecido com o meu filme *A Negação do Brasil*[8], que é um filme sobre a história do negro na telenovela brasileira.

Depois vem o Jeferson De, o Luís Antônio Pilar e vão surgindo e surgindo as novas gerações, as mulheres que vieram com toda a força, Lilian Solá Santiago, Viviane Ferreira e tantas outras.

Esse é o grande momento do protagonismo feminino no cinema negro brasileiro, e não só brasileiro, mas no cinema negro norte-americano também, como Ava DuVernay, Regina King, grandes cineastas negras norte-americanas. Eu acho que nós estamos na onda das mulheres negras no cinema, o que é muito bom, o que é muito positivo. Isso é uma síntese sobre o cinema negro.

Eu sempre gosto de dizer, em todos os cursos que dou para realizadores de cinema, que fazer cinema, contar uma história para o cinema é apenas uma atualização de um trabalho muito antigo da humanidade: que são os contadores de história.

Quem já me viu em outras palestras já me viu fazendo essa brincadeira. Eu gosto de dizer que: é mentira que a profissão mais antiga da humanidade são as prostitutas, na realidade, a mais antiga das profissões da humanidade são os contadores de história! Lá na caverna, depois de um dia de jornada de caça, as pessoas sentavam em volta da fogueira, a tribo inteira, e contavam aquela jornada. Contavam, fantasiavam, contavam histórias míticas, interpretavam o trovão como Deus.

Nesse sentido, por trás de qualquer um que faz qualquer trabalho de cinema, está uma longa história de contadores de histórias, que no início eram histórias orais, depois se tornaram histórias escritas e agora assistimos essas histórias em uma tela, uma projeção.

[8] Disponível em: https://www.facebook.com/atoresnegrosoficial/videos/a-nega%C3%A7%C3%A3o-do-brasil-document%C3%A1rio-completo-2000/367689310418011/.

O mundo é cheio de grandes histórias. Não só na literatura, Cervantes, Shakespeare, ou até mesmo As Mil e Uma Noites, com a história de Sherazade, vivemos em um mundo cheio de histórias míticas, como o Mahabharata da Índia, a Bíblia, que é um livro cheio de histórias míticas. Temos um enorme acúmulo de contadores de histórias.

CONTAR HISTÓRIAS: DOCUMENTÁRIO E AS HISTÓRIAS QUE CONTAMOS

Fazer um documentário é contar uma história, ainda que a preocupação central do documentário seja tentar falar da verdade, como se fosse possível falar da verdade assim. Esse estatuto da verdade é muito questionado no documentário moderno: até onde se consegue, ao contar uma história, se aproximar do que foi a verdade? Até onde que é verdade, até onde que é a interpretação de quem conta?

No entanto, independente disso, esse ajuntamento de coisas filmadas, vai para uma ilha de edição, seleciona aquilo que te interessa, independente do quanto se aproxima da verdade ou não, tem que ter duas questões muito conscientes:

> ***(I)*** *A primeira questão, que é tudo uma atitude de escolha sua. Você não filma tudo o que vê lá fora, há uma seleção do que vai filmar, já que tem uma escolha sua, e depois quando for editar o seu filme, tem uma segunda escolha do que deseja mostrar, o que quer mostrar.*
>
> ***(II)*** *O outro ponto fundamental que não pode ser esquecido: você é um contador de história, que assim como a Sherazade em Mil e Uma Noites, que para não ser morta, ela cada noite tinha que inventar uma história e no final da história criou um gancho, um cliffhanger[9] para noite seguinte despertar no rei a*

[9] Recurso de roteiro utilizado em ficção, que se caracteriza pela exposição do personagem a uma situação limite, precária, tal como um dilema ou o confronto com uma revelação surpreendente. Geralmente, o cliffhanger é utilizado para prender a atenção da audiência e, em casos de séries ou seriados, fazê-la retornar ao filme, na expectativa de testemunhar a conclusão dos acontecimentos que o público espera ser chocante. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cliffhanger_(roteiro).

> *vontade de que ela viva mais um dia para poder saber como é que aquela história continua.*
> *É uma espécie de desafio narrativo que se coloca para todos nós. Não é só a questão de selecionar um bom fato ou uma boa história, ou filmar coisas, depoimentos interessantes. Mas de saber amarrar isso, saber construir.*

Como é que você vai apresentar o assunto no início? Como é que você vai, de cara, despertar o interesse de quem vai ver, depois de cinco ou sete minutos em continuar na história?

Tem uma coisa muito divertida nas formas de contar a história, o Shakespeare descobriu quando estava escrevendo as peças, que o tempo de atenção do público era entre sete a nove minutos, que quando uma peça aos nove minutos não prende a atenção do público, não cria algo que prende a atenção do público, as pessoas começavam a jogar tomate no palco, e as pessoas naquela época jogavam mesmo os tomates no palco! O público manifestava o desagrado jogando tomate, jogando ovo... Por conta disso, nas peças do Shakespeare, lá pelos sete/nove minutos aparece um fantasma de forma inesperada, quando começa um declínio da atenção, começa a ameaçar um tédio: aparece algo surpreendente e a história avança e avança.

Esse negócio que, hoje em dia, chamamos de *bits*, são aqueles pequenos fatos que vão fazer a história avançar e vão alimentar a curiosidade do espectador. **Esse bit, que é muito tradicional na ficção, é também uma necessidade do documentário**.

Eu estou falando do documentário de um modo geral. Eu quero chamar a atenção de vocês para o seguinte: não esqueçam que ao fazer um documentário, vocês têm um desafio narrativo, desafio de serem contadores de história, de ter um arco narrativo. Você vai sempre empolgar o espectador a continuar, você sempre vai provocar a curiosidade dele em chegar até o final daquela história, instigar o público a compreender, a ouvir tudo que você quer falar.

Essa é a primeira questão fundamental no documentário, porque ela também se dá ficção. Ela é comum na ficção: esse desafio narrati-

vo que tem como base essa compreensão de que o ser humano é um narrador nato, que conta histórias verdadeiras ou inventadas desde os tempos da caverna. Se existe uma coisa que nos diferencia das outras espécies, é essa capacidade de narrar fatos, narrar pensamento, inventar situações, contar histórias, esse é o primeiro ponto que eu acho que é fundamental.

Óbvio que os documentários, hoje, os documentários modernos tem "N" estilos. Como, por exemplo, atualmente está muito em moda o chamado documentário híbrido que mistura, a interação do artista com a realidade, que mistura, muitas vezes, ficção com documentação. Tem um filme muito interessante brasileiro que é difícil de dizer quase, até onde que ele é documentário, até onde que é ficção, que é um clássico híbrido, que se chama Gabriel e a Montanha (2017), do Fellipe Grama, um realizador carioca.

Esse filme narra a história de um montanhista meio aventureiro que era economista carioca, que vai ao continente africano e um dia desaparece. O diretor que era muito amigo desse cara, resolve fazer um filme para contar essa história desse Gabriel, desse jovem carioca de classe média branca, que vai à África, se encanta com a África e desaparece e ninguém sabe como que ele morre.

Qual recurso que ele inventa? Ele pega um ator que vai representar o Gabriel e viaja com esse ator, fazendo o percurso que o Gabriel fez a partir das cartas que o Gabriel mandou para os amigos dele no Brasil, para a namorada e tudo mais. Com esse ator interpretando o Gabriel, ele vai interagir com todas aquelas pessoas com quem Gabriel se encontrou, vai tentar viver um pouco daquelas situações, são situações documentais, mas é também ficcional, porque ele de certa forma está interpretando o Gabriel e vai percorrendo isso até o momento da morte, do desaparecimento do Gabriel.

Esse é um estilo que mostra o quanto que a gente chegou em um momento em que as possibilidades documentais são muito complexas. Estamos muito longe daquele documentário tradicional que ainda tem muita gente fazendo, que é um monte de entrevistas com pessoas e um narrador off, costurando essas entrevistas com uma espécie de voz de Deus, dando informações complementares a isso. Aquelas

outras situações que são muito comuns, como o Globo Repórter: tem um jornalista, um repórter que vai lá na frente, explicando as coisas, entrevista um, entrevista outra, vai explicando e vai continuando a história. São formas tradicionais, são televisivas, que muita gente gosta, mas que são pouco respeitadas hoje no mundo do documentário.

Entre essas inovações do documentário, você também tem o de animação que foram usadas em muitas produções recentes, como aquele *Tiros em Columbine* (2022), *Procurando Sugar Man* (2012), *Valsa com Bashir* (2008), que são misturas de momentos documentais com ficcionalização ou representações de situações através de desenho animado. Portanto, hoje em dia, a forma documental narrativa é complexa e variada, mas, independente da forma narrativa, você continua tendo o desafio inicial: como eu vou contar essa história? Como eu vou atrair esse público? Como eu vou despertar atenção? Como eu vou fazer com que essas pessoas acompanhem até o fim o que eu quero falar?

DOCUMENTÁRIO: O QUE PRECISAMOS SABER PARA FAZER?

Existem momentos diferentes no documentário com os quais é preciso se preocupar:
- tem um primeiro momento fundamental, que é a pesquisa do que você vai fazer. A pesquisa serve para esse início. Ao abordar qualquer assunto, ela é como um primeiro ponto de reflexão para entrar na história de forma mais madura.
- o segundo ponto importante, é que a pesquisa ajuda a entender os personagens, pesquisar os aspectos e perfis mais interessantes para contar a história. Uma história é muito mais atraente quando quem está diante da câmera e contando-a tem um elã, uma força narrativa, um carisma diante do público. Isso enriquece o trabalho no final.

O que diferencia, basicamente, um documentário de uma reportagem de jornal? As reportagens, por mais longas que sejam, estão pre-

sas ao factual e tem uma certa superficialidade na interpretação dos fatos. Já o documentário se caracteriza, de um modo geral, no mergulho em um determinado assunto para que o espectador compreenda-o a partir de vários pontos de vista, com profundidade histórica, com profundidade antropológica e por aí afora.

Essa parte inicial de fazer um documentário passa não só pela pesquisa temática ou por uma pré-reflexão do assunto, como passa também por uma pesquisa de personagens e de situações. Além de perfis de pessoas que possam contar a história, o local (espaço/território) ajuda a narrativa. Um exemplo: vou fazer um documentário sobre a cena jovem negra paulistana, quais são os espaços de encontro dessa juventude? Responder isso vai envolver uma pesquisa de perfis e lugares (campo). Você vai na Aparelha Luzia, vai aqui, vai ali, vai acolá e, diante disso, fará as escolhas. Você vai escolher os cenários que ajudam a ilustrar e a uma aproximação do público no tema que será discutido. A partir do momento em que são feitas as escolhas e as coisas são estabelecidas, o segundo momento é o da direção: há uma direção estética e forma de conduzir as entrevistas.

Eu vou contar para vocês o método que uso, não é o melhor, não é excepcional, é apenas o meu método. Vocês vão descobrir outros métodos, escolher os métodos que vocês querem e criar o próprio. Eu falei que a pesquisa é um momento importante para o projeto, no entanto, ela não pode sufocar a riqueza do seu momento de encontro com o entrevistado. O que isso significa?

Significa que cada entrevistado é uma história. Você não tem que tirar da boca do entrevistado somente aquilo que você quer ouvir ou o que a pesquisa te diz que você deveria ouvir. Você precisa estar no desafio: a realidade do seu encontro com a realidade do que cada pessoa vai trazer em torno daquele assunto.

Quando eu entrevisto uma pessoa, faço uma pesquisa sobre ela antes, às vezes, uso outra pessoa para conversar com o entrevistado para saber o que ela pode me oferecer de interessante. Mas não tenho uma longa conversa com ela por telefone antes, para depois me encontrar com ela já com a câmera e ela repetir aquilo que já tinha me falado, nunca faço isso. Nunca faço isso, porque o espectador sabe, intuitiva-

mente, quando a coisa está muito armada ou quando tem uma espontaneidade ali, tem coisa acontecendo que está surgindo pela primeira vez, que tem frescor.

Acho que os bons documentários são aqueles, no qual esse frescor está muito presente. Para assegurar esse frescor, no momento em que me encontro com a pessoa, para conversar pessoalmente, num momento em que ela me conhece, em que nos olhamos, a câmera já está rodando. Antes disso, tenho a pré-aprovação dela, mas eu chego lá com a câmera rodando. E, nesse momento, em que eu começo a conversar sobre o assunto com ela, que eu começo a rodar a câmera, que eu abro a câmera, eu fixo nos olhos dela, dou total atenção para ela e não deixo que ela se distraia com ninguém, ela está ali, conversando comigo, a câmera está registrando aquela conversa. Todo mundo gosta de ser ouvido, todo mundo adora ser ouvido e a direção precisa valorizar isso.

Quando a pessoa começa a contar o seu caso e percebe que você tem interesse pelo caso dela, existe a tendência de sair coisas interessantes. Contudo, é necessário ter cuidado com a inquietude e com as suas pautas anteriores para não sufocar o fluxo do que a pessoa pode mostrar. Nesse momento, você é quase um psicólogo numa terapia. Ouvindo o outro, você tem que provocar. Por exemplo: eu estudo muito o que quero conversar com aquela pessoa, mas na hora posso até ter um papelzinho pequeno, com os pontos importantes de coisas que eu não posso esquecer de conversar com ela. Não trago uma série de perguntas bonitinhas. Deixo o fluxo da conversa acontecer, deixo aquilo ir nascendo.

Outro elemento importante do trabalho de direção é ter uma certa ideia antes de como você vai contar a história e com qual estilo você vai contar a história. Há um tipo de documentário que o melhor jeito de fazer é colocar a pessoa sentada na cadeira com todo conforto, com boa iluminação, você, do outro lado da câmera, ouvindo-a com toda atenção. Tem outras histórias que demandam que você ande com essa pessoa, que a câmera ande.

Essas decisões - se vai ter uma câmera móvel, que acompanha os personagens, ou se ela vai ficar sentada - têm muito a ver com um tipo

de assunto que se quer abordar. Isso é uma coisa que a gente deve pensar antes de começar a fazer o documentário, no momento em que o projeto do documentário está sendo estruturado para ter uma unidade orgânica e estética, para ajudar na finalização.

Esse é um trabalho de arte, e como um trabalho de arte, ele tem que ter preocupações típicas da arte: uma paleta de cor, uma gramática narrativa. E, por fim, a parte da montagem é uma parte muito importante na roteirização e na estruturação de uma forma de contar a sua história.

Muitas vezes, você precisa utilizar outros elementos que podem te ajudar: uso da música, uso de material de arquivo. Às vezes, o documentário é baseado apenas em material de arquivo, tem uma série de coisas que podem surgir no momento da montagem que é, além da seleção de tudo que você fez, outros elementos narrativos que ajudem a aprender a atenção do espectador.

Quando tem tudo aquilo, você vai para a ilha de edição, é a hora de falar e se perguntar diante da história que você quer contar: será que isso vai dar certo? Será que as pessoas vão se interessar em acompanhar essa história?

Boa sorte!

CINEMA NEGRO CRÍTICO

POR
VIVIANE PISTACHE

Eu sou de Minas e vim para São Paulo fazer mestrado e doutorado na Universidade de São Paulo (USP). Aqui encontrei um nicho. Eu gosto muito de fazer pesquisa acadêmica e percebi que não só existe uma porta de comunicação muito interessante a partir da pesquisa nos moldes da universidade, das regras da ABNT, como também um nicho muito interessante de pesquisa para audiovisual.

Toda obra, novela, todo filme, curta-metragem, programa de variedades na TV aberta, nos canais de *streaming* tem uma figura que faz a pesquisa. Na pesquisa acadêmica, é preciso ter um tempo de maturação teórica e de formação da agilidade de pesquisa que o mercado audiovisual absorve bem. Você não vai aprender a pesquisar no mercado audiovisual, mas o audiovisual se beneficia desse traquejo, dessa habilidade de pesquisa que a universidade nos dá. A gente não vai entregar um artigo científico para uma pessoa que está tentando dirigir um longa-metragem, ficção ou documentário. A pergunta que essa figura da direção nos faz é muito mais específica e pragmática, obviamente que você precisa ter uma noção do campo, acionar informações para, de alguma maneira, fomentar esse processo da pesquisa e dar elementos e os subsídios para quem está fazendo o roteiro ou a direção de um determinado produto audiovisual, seja série ou novela, por exemplo.

Minha entrada no audiovisual veio um pouquinho por esse caminho da pesquisa. Acho que é um caminho interessante considerando que temos muitas pessoas intelectuais negras bem formadas nas nossas universidades públicas. Então, se, por acaso, alguém aí gosta de pesquisa e tem um traquejo bom, existe essa possibilidade de mercado, que é a pesquisa só para o audiovisual.

Não é um artigo acadêmico, é um relatório mais pragmático, com informações mais objetivas. Como o audiovisual diz bem, é áudio + visual, então, se a pesquisa for muito bem formada de diálogos, você tem um bom material. Eu participei do processo de pesquisa e roteiro do Marighella (2019). A gente já tinha uma biografia[1], que era escrita pelo Mário Magalhães, que é uma biografia robusta, super bem feita, então a gente já tinha um material que seria uma adaptação dos últimos cin-

[1] Mário Magalhães. Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

co anos de vida do Marighella, de 1964 a 1969. Tínhamos que ler esse material do Mário Magalhães e, no caso, como eu também trabalho no setor de desenvolvimento da produtora, a O2, fazíamos uma pesquisa adicional, um pouco voltada para as habilidades que o roteiro pede.

Para quem gosta de pesquisa no geral, é muito importante também entender um pouco de roteiro, ler a biografia específica para roteiro e fazer cursos. Eu ganhei uma bolsa na Academia Internacional de Cinema, fiz um curso lá, depois fui fazer o curso técnico de cinema, o *FilmWorks*. Essa formação técnica me ajudou muito, junto com a pesquisa na USP. Não cheguei a fazer uma graduação em cinema, mas fiz esse curso técnico que me dava um DRT, que é um registro importante da profissão, e assim eu consegui alinhar essas duas coisas: a pesquisa e a noção técnica do que é roteiro, cinema e fotografia.

Acho que para quem quer começar a adentrar a área do audiovisual, e tem um perfil mais teórico, a pesquisa é uma área interessante. Para quem gosta de rua, câmera na mão, gosta de fazer som, de dirigir, não precisa passar por esse caminho, já pode ir direto. Esse processo de democratização é uma das coisas que o audiovisual tem feito de um modo muito interessante.

Vou começar uma fala bem introdutória a partir de três autores que gosto muito: dois são negros, um é norte-americano, que foi muito dedicado ao Brasil. Vou falar do Noel Carvalho, um professor da Unicamp, que faz um trabalho incrível sobre a presença negra no nosso cinema. Ele foi estudante de doutorado da USP; a tese dele, a princípio, era só sobre o cinema de Zózimo Bulbul, mas como o Noel é um pesquisador exímio, muito dedicado e de uma abrangência de pesquisa de arquivo, e de um capricho no tratamento das fontes, ele fez uma pesquisa muito monumental para falar de um século da presença negra no cinema brasileiro. De início, o nome da tese dele foi *Cinema negro de Zózimo Bulbul*[2], mas ele fez muito mais que isso.

Ele tem um texto, muito fácil de achar em qualquer revista acadêmica, que discute dois manifestos do nosso cinema, escritos por dois homens brancos que tiveram muito cuidado na análise da presença negra no cinema brasileiro. O primeiro é o David Neves: ele é um reali-

[2] Disponível no banco de teses da USP: https://repositorio.usp.br/item/001570405.

zador, cineasta, crítico e pesquisador, que foi convidado para compor a delegação brasileira a qual foi para um festival de cinema em 1965, chamado *Festival do Terceiro Mundo*. Foi nesse festival que o Glauber Rocha (1939-1981) apresentou aquele manifesto dele, muito conhecido como *Estética da Fome*[3], um manifesto com o intuito de apresentar quais eram as condições reais de realização de cinema na América Latina, mais especificamente no Brasil, além da questão da falta de recursos e como isso era suplantado tanto técnica quanto esteticamente.

Por exemplo, o movimento do Cinema Novo é profundamente marcado por essa questão financeira, pela precariedade localizada na América Latina. Por mais que o Glauber Rocha fosse uma figura branca, classe média, baiana e que tivesse uma câmera, nos anos de 1950 e 1960, ela era um recurso muito luxuoso, mas pelo menos isso ele tinha: a câmera, muitas ideias na cabeça, muita coragem e ousadia estética.

Em 1965, o David Neves foi para Veneza, junto com essa delegação que estava o Glauber Rocha, apresentar o panorama de realizadores latino-americanos. Só que dentro da sua lógica de pesquisador, de sua lógica analítica, o David Neves traçou uma história da presença negra em três períodos, que coincidem tanto com a história do cinema quanto com a história do debate racial no Brasil. Ele coloca assim: (i) o cinema no mundo tem alguns marcos fundadores, tem um marco fundador que é branco, europeu, masculino. Este marco pode ser contestado? Sim, mas, naquele momento, o marco fundador era a França, final dos anos 1890, virada do século XIX para o século XX, nessa virada de século, por incrível que pareça, a distância era muito curta. O Brasil tem uma história dentro desse marco europeu branco, muito aproximada, coisa de menos de cinco anos. O cinema estava começando dentro dessa lógica do marco histórico na França e três anos depois já estava chegando no Brasil. Não tivemos essa grande defasagem, falta de contato e conhecimento com o cinema.

David Neves pontua que esse contexto nebuloso, no qual a gente precisa definir marcos históricos, fundamentos de quando começa a história do cinema, até os anos de 1930, coincide com a era do que alguns chamam de "cinema silencioso" e outros de "cinema mudo", um

[3] Disponível em: http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm.

tipo de filme que não entra em detalhes, porque, de alguma maneira, embora não tenha diálogo, tem um acompanhamento de orquestra. Alguns chamam de "cinema silencioso", outros de "cinema mudo", mas, coincidindo com essa época desse cinema silencioso, ou mudo, acontece também um processo de branqueamento do cinema, em que o negro era uma mancha que tinha que ser escondida, aniquilada. Nesse primeiro momento, por volta de 1928 até os anos 30, o David fala que experimentamos uma época de "cinema branco", no qual existia um certo "viralatismo" e racismo científico colocado. Por isso, o nosso cinema deveria se aproximar do que estava acontecendo no mundo e, para haver um certificado de excelência, a presença negra deveria ser apagada, e quando acontecia, era uma presença acidental. Sabemos que nesse começo de século, estávamos vivendo a emergência de figuras que depois iam ser muito icônicas, expoentes, importantes em fases posteriores do cinema, como: Grande Otelo, o Benjamin de Oliveira, que era um palhaço, a Rosa. Tinham figuras negras que já estavam despontando, mas que não eram necessariamente absorvidas por essa primeira fase do cinema, que o David Neves chamou de "cinema branco".

Aí vem uma segunda fase, dos anos 1930 até, mais ou menos, os anos 1950/1960, que (ii) é a fase do "cinema mulato". O Brasil já havia conhecido as teses da democracia racial estabelecidas por Gilberto Freyre, e o cinema começou a se aproveitar e a se informar a partir desse tipo de análise e interpretação do Brasil. Tem uma fase que é muito definida pela companhia de cinema chamada "Vera Cruz" e outra chamada "Atlântida", que eram empresas brasileiras de cinema, muito incipientes, com propostas divergentes. A Vera Cruz era muito mais ligada ao sistema norte-americano e europeu de fazer cinema, tanto que escoava muito da nossa produção para lá. É a companhia que torna possível figuras como a Carmem Miranda. A Atlântida torna possível um cinema um pouco mais popular, e populariza gêneros como a chanchada, um produto de consumo nacional, voltado para nossa noção de humor e do que é popular, e que carrega no próprio nome esse estigma, um produto que é para nós. "Chanchada" é uma palavra de origem espanhola que significa "porcaria".

A companhia Vera Cruz tinha grandes estúdios, estúdios caros que acabaram falindo por não dar conta das condições desiguais de acordo

com os Estados Unidos nesse processo de mercantilização, de como a gente vendia nossa produção a eles. Se até hoje a gente apanha, a gente precisa dar conta da cota de telas, imaginem isso na primeira metade do século passado? A briga era muito mais desigual em termos de indústria e transação econômica. A Vera Cruz foi uma companhia que faliu, porque não tinha condições de bancar um tipo de cinema padrão de primeiro mundo, apesar do intuito, da vontade.

A chanchada acabou criando um star system: figuras que ficaram famosas na televisão, no teatro, nomes que entraram para a história. Um nome negro que é fruto desse tempo é o Grande Otelo (1915-1993). Tem essa segunda fase do nosso cinema, um cinema mulato muito alinhado com o debate da democracia racial estabelecida por Gilberto Freyre. É importante destacar que Freyre não cunhou esse termo; de alguma maneira, críticos e teóricos contemporâneos a ele estabeleceram como tradução do que ele estava falando sobre democracia racial, mas ele mesmo nunca usou esse termo. Tanto que em *Casa Grande e Senzala* (1933) não há o termo "democracia racial". É um termo de tradução do que ele estava tentando dizer, e funcionou, entrou no nosso imaginário, e como é próprio da ideia de democracia racial, derivada da obra dele, existe um processo de exotificação da figura negra, sobretudo da mulher negra, essa coisa de um corpo disponível, quente, a ideia da servilidade sexual adocicada.

Parte do que *Casa Grande e Senzala* propõe é isto: o encontro violento de portugueses ou colonizadores com o corpo da mulher negra para criar esse país mestiço. Esvazia-se a noção do que é o estupro e se faz uma romantização histórica de que o Brasil é o mágico encontro das três raças: indígenas, preto e branco, esvaziando o sentido de violência disso. O David Neves coloca essa segunda fase coincidente com o cinema de companhias que o Brasil estava fazendo, com a interpretação do cinema ou das teorias ensaístas, porque o Brasil não tinha uma sociologia propriamente dita.

Esses grandes ensaístas e intérpretes do Brasil estavam tentando, porque no final das contas, Gilberto Freyre era bem intencionado, né? Hoje em dia a gente tem condições de superar essa interpretação e denunciar o problema dela, mas imaginem que a gente vivia em um país tão eugenista que a figura negra era entendida como uma mácula, a

responsabilidade do nosso atraso dentro da conjuntura internacional se colocava na presença da pessoa negra, indígena e mestiça. O Gilberto Freyre, com um esforço de recuperar que a força da nossa brasilidade estava justamente na nossa mestiçagem, romantiza a violência, o estupro e, de alguma maneira, desloca o debate racial: não deixa de ser negativo e uma coisa exótica, espetacularizada, mas algum deslocamento mínimo de imaginário ele conseguiu promover. Um deslocamento de imaginário tão eficiente que até hoje a gente precisa ficar criticando e combatendo essa noção adocicada do encontro das três raças no Brasil.

Por fim, como falei, o David Neves estava em Veneza em 1965, junto com Glauber Rocha, que propôs o manifesto fundacional do Cinema Novo: "Uma estética da fome", uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. O David Neves era essa figura realizadora, pesquisadora, roteirista, assistente de cinema, que estava ali não só fazendo, como também pensando o cinema, é ele quem propõe que o Brasil estava começando a viver uma nova fase. Nos anos de 1960, acontecia a ditadura brasileira: (iii) a fase do "Cinema Negro", com algumas aspas. Não tinham negros atrás das câmeras. Tinha até um roteirista negro que ficou famoso na época, o José Rodrigues Cajado Filho (1912-1966), um grande roteirista das chanchadas. Ele roteirizava, era cenógrafo e fazia assistência de direção. Era uma figura que estava dentro de uma lógica comercial, ele não era exatamente um cineasta de "assuntos negros", ele era alinhado com o que a chanchada propunha como uma voz ativa e importante. Não se pode falar de chanchada no Brasil sem falar de Cajado Filho, especialmente em se tratando desse movimento importantíssimo, uma confluência entre o debate partidário-comunista que existia na época e a ditadura brasileira que estava em voga. Como é que o cinema traduziu isso? Daí vem figuras completamente disruptivas como o Glauber Rocha, que vai para a Europa e propõe uma afronta estética, uma nova forma de contar história, que, pela primeira vez, se apropria da ideia de pesquisa, de um cinema fundamentado na existência, não da negritude especificamente, mas na ideia de povo brasileiro.

O povo brasileiro que o Cinema Novo traz, sobretudo no primeiro momento, é o povo negro, filmes com temáticas que talvez não tives-

sem a intenção explícita de falar sobre isso, como, por exemplo, o Barravento (1962), um filme que conta a história do personagem interpretado pelo Antônio Pitanga, que vai para a cidade e tem contato com o debate político e volta para a comunidade ribeirinha de onde veio e quer traduzir esse debate. Ele tem um confronto com uma figura que ficou na comunidade, um capoeirista e candomblecista; existe umesse embate entre um homem negro que sai da comunidade ribeirinha e entende o que é política, e uma outra figura que ele conhece bem, mas que ficou ali e é um grande guardião das tradições. Não é um debate negro por si só. Aparentemente, é um encontro de alguém que saiu e voltou e ambos continuam negros. No final das contas existe uma crítica muito cruel às religiões de matriz africana, colocando-as na chave de um certo atavismo, de um certo primitivismo. O personagem do Antônio Pitanga acaba vencendo essa ginga, essa disputa, mas ali estava posta uma interpretação um pouco equivocada da esquerda, entendendo a religião como o ópio do povo.

Só para exemplificar o que estou falando de como isso foi um debate forte: é importante pensar sobre a forte presença negra nos partidos comunistas e a maneira com que essa presença era mobilizada, já que essas figuras negras construíram a base do partido. Tem uma baiana chamada Edilza Sotero[4], que produziu uma tese, recém defendida na USP, que fala sobre isso: a presença negra na construção e na disputa do partido comunista. Eu precisei me debruçar sobre essa figura emblemática na nossa esquerda.

No filme *Marighella*, esse foi um ponto que apareceu: o Marighella teve um relacionamento na Bahia, teve um único filho, o Carlinhos. A cunhada, a tia do Carlinhos, era mãe de santo. Ela foi uma grande interlocutora política do Marighella. Ela era essa figura assessora do Marighella, com quem ele trocava muito; ela foi com ele para Cuba. Nessa coisa de se esconder da ditadura, o Marighella passou por muitos aparelhos. Não por acaso o "Aparelha Luzia", localizada em São Paulo, se chama "aparelha": esse lugar meio bunker, trincheira, lugar de se esconder quando a ditadura está em vigor e quando os desgovernos

[4] Edilza Correia Sotero. Representação política negra no Brasil pós-Estado Novo. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-03122015-134905/pt-br.php#:~:text=Documento-,Tese%20de%20Doutorado,-Autor.

estão acontecendo. Essa trincheira nossa, que na ditadura recebeu o nome de "aparelho", hoje é atualizada para "Aparelha Luzia"[5].

Um dos aparelhos do Marighella era o terreiro de candomblé da Tânia. Marighella era filho de Oxóssi e na ditadura fazia as obrigações dele escondido, fazia um bori, um ebó e deixava ali deitado. Só que o Marighella tinha pavor que descobrissem que ele era do candomblé e filho de Oxóssi. Quem viu o filme sabe que a solução dramática foi o oposto: como se o Marighella tivesse o maior orgulho de ser filho de Oxóssi. Enfim, ficção também tem essa licença poética. No final das contas, ele precisava manter uma imagem dentro do partido: uma pessoa sem religião, sem fé, porque fazia parte desse processo não mostrar a religião, sobretudo religiões de matriz africana, já que era primitivo. Ele era essa figura da luta que tinha um codinome, "Preto", e, principalmente depois da ditadura, ele não podia aparecer por aí como Marighella, sendo a sua fé uma das coisas que ele escondeu durante essa trajetória.

Na ditadura, era necessário um codinome com a intenção de esconder características da pessoa. Por exemplo, se a pessoa tinha bigode, o codinome não podia ser "Bigode"; esse é o jeito mais fácil de você evidenciar uma característica de alguém. Por acaso, um dos codinomes de Marighella era "Preto", um codinome que expunha muito ele. Dentro da delicadeza de viver escondido, camuflado, chamar alguém de "Preto" era como colocar o corpo dele para jogo, porque, de fato, o Marighella era preto.

O que estou querendo dizer é que *Barravento* foi um filme muito importante para história do Cinema Novo, que trazia o embate entre ser preto, urbano, que pelo menos conheceu e experimentou o contexto urbano *versus* o preto ribeirinho, mais ligado às tradições de matriz africana, e isso, em algum momento, virou embate. Não era exatamente um momento que se debatia a negritude dos personagens.

O conflito acontecia e, como consequência, havia a força da negritude envolvida, mas, por exemplo, o personagem do Antônio Pitanga é como se fosse o alter-ego, a imaginação do Glauber Rocha; como se essas duas figuras coincidissem em termos de mentalidade. E, claro, Glauber Rocha projetou em cima do personagem vivido por Antônio

5 Reportagem sobre a Aparelha Luzia disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/01/cultura/1509557481_659286.html.

Pitanga questões que eram dele, da vida branca desacreditada na fé do candomblé, como muitos da esquerda naquela ocasião eram desacreditados, não botavam fé nem no candomblé, nem na igreja católica. Naquele contexto, a igreja católica aparecia ali junto, dando muito apoio, a exemplo dos frades. Mas a religião não era um consenso, tinha aquela ideia do ópio do povo.

Havia um primeiro debate, nesse momento de um cinema de assunto negro, que tratava questões do debate racial sem nomear especificamente como sendo negras. Por acaso, os corpos eram pretos, por acaso os debates faziam fronteira, margeavam, flertavam com outros debates históricos negros, mas a ideia, nesse primeiro momento, não era enfrentar um debate racial. Negro era povo, simplesmente.

David Neves provoca esse debate, mas não dá conta de concluir. Depois de 15 anos, outra figura pegou o debate para si, o Orlando Sena, que também era realizador, cineasta, diretor, roteirista, produtor. Tem um filme dele que é bem famosinho, *Iracema – Uma transamazônica* (1975), que está disponível no *youtube*, e conta o processo da abertura da estrada e como isso impactou a vida das populações nas quais a estrada passou. Orlando deu conta de ser mais crítico e ter um viés mais crítico sobre qual era a importância do debate específico da negritude. Ele quem deu o pulo do gato e disse: o debate não era sobre raça, era sobre povo. Ele começa a elencar quem seriam as figuras negras que estavam ali fazendo cinema naquele momento, como o Antônio Pitanga. O documentário *Pitanga* (2016), dirigido pela Camila Pitanga e o Beto Brant, conta a história do ator e a gente percebe o quanto o Pitanga foi essa figura que atravessou o movimento do Cinema Novo não só como ator, mas como coautor. Tem cenas que são fruto da capacidade de entendimento única e genial de leitura de roteiro do Antônio Pitanga.

Tem muita gente que debate a ideia: Antônio Pitanga foi só autor no Cinema Novo ou foi coautor? Existe uma certa tendência de localizá-lo como essa figura autoral também. Parte do que é o Cinema Novo foi fruto dessa capacidade dele de interpretação e criação em cima do texto. Ele chegou a dirigir um filme, que é o *Na boca do mundo* (1979), um filme que se passa no litoral do Rio de Janeiro. É a história de um cara que é frentista e encontra uma mulher branca, interpretada pela

Norma Bengell (1935-2013), uma figura herdeira, meio perdida na vida, que uma hora volta para o litoral onde ele trabalha. Ela atravessa a existência desse cara, no sentido de arrasar. O que parecia ser legal gerou um saldo negativo imenso para ele.

O filme não é só sobre isso: uma mulher branca que aparece só para desgraçar a vida desse homem negro, porque ela tem as questões dela e precisa de um homem negro nesse momento. O filme Na boca do Mundo pode representar a boca dele, a figura dele como Exu, que tem um modo de engolir o mundo e deglutir questões, mas também tem essa coisa de como uma mulher pode chegar e atropelar sua existência pacata. É virar o tabuleiro de um jeito muito interessante.

O Orlando Sena foi essa figura que levou adiante o debate do David Neves de um modo mais crítico, dizendo: cinema de assunto negro é uma coisa, cinema de autoria negra é outra. Aí ambos, de alguma maneira, concordam: negro sempre foi assunto no cinema, tanto pela ausência, quando não podia aparecer, como era o caso do cinema branco, quanto no cinema mulato, como no cinema negro. Assunto negro sempre foi. Talvez por acidente ou por vício. Vira e mexe, a figura negra ia aparecer, estava ali. O enfrentamento do debate dessa presença negra começa com o cinema novo; a primeira vez em que negro é visto com questões existenciais, por mais que o debate racial ainda não estivesse refinado. A sociologia e a universidade já tinham avançado muito nesse debate sociológico e o cinema não estava alheio a isso, então, essa interlocução entre a sociologia, a academia, o partido comunista e o cinema fizeram uma trança interessante e o debate sobre questões de negro, mesmo como povo, avançou um pouco.

O Orlando Sena, elencando essa questão e tentando descolar a ideia de povo, remonta outros autores, como Nelson Pereira dos Santos, com o filme *Cinco vezes favela* (1962), para dizer: "aqui, os diretores estavam entendendo a existência da figura negra mais como uma questão racial do que de classe". Ele consegue dar um pouco de avanço comparado com o trabalho do David Neves. Outra figura que Orlando Sena destaca é o Haroldo Costa, que muita gente conhece como comentarista de carnaval na Globo. Uma imagem popular do Haroldo é

essa, comentarista de carnaval. Mas ele foi cineasta, chegou a dirigir também o filme *Pista de Grama* (1958), que não tem nada a ver com o debate racial: a história de uma mocinha, a Nara Magalhães, de uma família de um povo que frequenta jockey clube, uma moça muito legal; de repente, aparece um vigarista querendo casar com ela e entra um terceiro cara que tenta salvar a mocinha, rica, herdeira, dessas corridas de cavalo, do papinho do vigarista.

Enfim, de todo modo, tinha outro diretor negro que já havia feito filme, mas totalmente deslocado desse debate racial. Por fim, tem a figura do Zózimo Bulbul (1937-2013), que aí, sim, eleito cineasta não só pelos brancos, mas também pelos cineastas negros e negras, como essa figura fundacional de cinema negro. Interessante é que o Zózimo Bulbul, um ator fundamental do Cinema Novo, aparece no filme *Cinco vezes favela* e vai fazer um outro filme, do Daniel Antunes Filho, chamado *Compasso de Espera* (1973), que é um filme que traduz as teses sociológicas da USP sobre a integração do negro na sociedade de classe. Esse filme, que é de um "sociologuês", tem muita teoria sociológica.

O Zózimo chegou a trabalhar em novela, na TV, em um momento histórico no qual era necessário criar figuras meio galãs e musas para a TV, com todos os problemas que esses dois conceitos têm. O Zózimo foi um grande candidato a ser o nosso Sidney Poitier, porque nos Estados Unidos essa figura do negro bonito bombava muito, uma figura negra palatável para a televisão aberta. Então, queriam trazer isso para o Zózimo também. E ele precisava pagar as contas, fez TV aberta, mas também era muito inconformado e queria fazer cinemão; de alguma maneira, ele se aproveitou dessa inserção no cinema novo para produzir os filmes autorais. Não só ele, como o Antônio Pitanga também.

Aproveitando a aproximação com o cinema novo, Zózimo conseguiu rodar a película *Compasso de Espera* e o material que sobrou virou o filme que fundamenta a ideia do nosso Cinema Negro: *Alma no Olho*[6] (1973). Para quem quiser começar estudar o nosso cinema negro, comece a partir dessa obra, que fundamenta a nossa ideia de negritude no cinema, a qual foi feita, não seria exagero dizer, de restinhos de muviola. Sobrou de um, veio pra cá e fez outro. O Zózimo fez muitos outros filmes, ele conseguiu fazer um longa-metragem, teve

[6] Filme disponível em: https://youtu.be/PFDBtH7AHWo?si=O5RCa31Y9yfSTJMS.

uma obra vasta, extensa. A primeira foi *Alma no olho*. E se pararmos para pensar nesta premissa do que sobrou, do que é resto, é algo que o Zózimo usou para o cinema, mas que encontramos na nossa cultura alimentar, por exemplo. A gente conhece bem essa ideia de *soul food*, essa comida diaspórica ancestral. A gente sabe que onde teve senzala, teve feijoada.

Eu sou de Minas Gerais, uma região que teve muita senzala. O pastel de angu era feito com os restos da casa grande. De alguma maneira, a gente sabe que a comida que sobrou da casa grande chegou para nós e a gente fez o que pôde: seja feijoada, seja pastel de angu ou o cozido na Bahia. Essa mistura das sobras é algo que acaba se tornando fundacional para a nossa sobrevivência. Do resto de muviola, do resto da casa grande, a gente criou comida, criou experiência, criou sobrevivência.

Depois do Cinema Novo, houve o Cinema Marginal, menos preocupado com o debate racial. Por mais que o cinema marginal fosse político, algumas questões sobre negritude não estavam colocadas. Depois veio a Pornochanchada, seguida de uma fase Collor de Mello. Se década de 1990 é um período perdido para o cinema brasileiro, mais ainda para o Cinema Negro.

O cinema marginal é um cinema que se propunha ao deboche. Naquele momento, nos anos de 1970, os grandes estúdios internacionais estavam chegando: a Paramount era um lugar ali dentro do que hoje chamamos de Cracolândia. Foi um momento que tomou conta do cinema brasileiro, já sabendo como a presença dessas corporações internacionais são um risco para a nossa própria indústria: tentaram fazer um cinema do afronte, mas também de deboche, de desbunde, que não era altamente politizado, mas nessa despretensão política da provocação, não assumiu necessariamente pautas raciais.

Uma figura desse cinema marginal é o Carlos Reichenbach, fundamental para a emergência ou para o reconhecimento de cineastas negros, ele foi padrinho dos diretos da Filmes de Plástico do Gabriel Martins e André Novaes. Por mais despretensiosas que fossem com o debate racial, décadas depois se implicaram com o debate, mas, naquele momento do cinema marginal, a pauta negra não era colocada. Vários filmes foram machistas, por exemplo, mas havia uma tônica

assim: considerando a chegada e emergência dessas grandes entidades do cinema internacional, vamos fazer cinema ali na boca do lixo, vizinho dessas figuras luxuosas e ilustres que estavam aterrissando aqui em São Paulo, nos anos de 1970 e de 1990.

Havia uma defasagem entre o que Cinema Novo colocava nas telas e o que as telenovelas exibiam. Era como se existissem dois países: um para os festivais de cinema e outro para a televisão dentro de casa. Por mais que Antônio Pitanga estivesse no Cinema Novo e na TV Tupi ou na TV Globo, por mais que Zózimo Bulbul, Ruth de Souza, Lea Garcia, Haroldo Costa, nossos ícones, estivessem nas telas havia um descompasso dos papeis representados. A TV estava sendo mais popularizada, nosso povão não ia para o cinema. Existia, sim, uma tradição de cinema de rua, mas depois do advento da TV, quem ia para o cinema de rua? Era só ligar a televisão dentro de casa! E qual era a representação da presença negra? Era a pior possível.

O documentário a *Negação do Brasil* (2000), que também virou a tese de doutorado do Joel Zito Araújo, estudou exatamente esse tempo histórico, os anos de 1960 do cinema novo e os anos de 1990 – a derrocada do governo Collor e um princípio da retomada –, para dizer: como é que em 30 anos de telenovela fomos sub-representados e estereotipados?

Antônio Pitanga fez papeis incríveis no cinema novo, no cinema marginal e o que sobrou para ele na TV aberta não era uma coisa assim memorável. Milton Gonçalves (1933-2022) foi outro ator, ao lado de vários da sua geração, que vivia nessa corda bamba: o cinema, de alguma maneira, respeitava a figura que eles eram como atores ou atrizes negros. Você vê a carreira da Ruth de Souza (1921-2019), que quase ganhou o Festival de Veneza em 1954, com o filme Sinhá Moça, mas na novela estava sempre fazendo papeis subalternizados. TV aberta e cinema: duas telas que se alimentavam em termos de elenco negro, mas não se alimentavam, não se fortaleciam em termos de "vamos disputar narrativas mais ousadas para figuras negras", e essas figuras negras topavam o jogo, porque precisavam pagar as contas.

Nos anos de 1990, com a falência da Embrafilme provocada pelo governo Collor, a representação negra no cinema voltou a ser problemática. Quando olhamos para a produções, como *Cidade de Deus* ou *Tropa de*

Elite, vemos que os corpos negros protaganizam essas histórias, mas não tem o protagonismo no mesmo grau de provocação que existia há 30 anos, no mesmo grau de afronta, mas estavam ali. São filmes que tinham obrigações com editais e que também queriam provocar politicamente, queriam fazer cinemão, estabelecer um diálogo aberto com uma indústria internacional, com o entretenimento e dialogar com a TV; menos diálogo com os intelectuais e mais com uma audiência da TV aberta.

A gente ainda tem o debate entre plateia de festival versus público da TV aberta. O Brasil não superou essa dicotomia, ela existe e de repente alguns filmes não quiseram disputar a plateia de festival ao vivo, muito nichado, quis ir para as massas, fazer um debate mais aberto.

Se a audiência é muito popular, como a gente disputa audiências muito populares? Eu não disputaria com cinema de arte, cinema muito elitista, disputaria de outro jeito, mas também não se disputaria neste nível *Cidade de Deus*, novela, enfim. O espaço de entretenimento de massa é um dos mais difíceis de disputa. A novela consegue fazer isso, a TV aberta, muito aos poucos.

No período Collor (1990 a 1992), foi aquela tristeza toda, fim da Embrafilme, nada de financiamento no cinema. Em 1993, começa uma nova fase com a retomada da Lei Rouanet (1991) e a criação da Lei do Audiovisual (1993); o cinema brasileiro retorna às telonas e ganha fôlego de produção. Foi aí que começou a oportunidade de criação de outros cinemas: *O que é isso companheiro?* (1997), *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2010).

Se nos anos de 1960, o Glauber Rocha propôs a *Estética da Fome*, agora com a retomada do cinema nacional, está se propondo a *Cosmética da Fome*, segundo a pesquisadora Ivana Bentes. A cosmética da fome é tocar em assuntos essenciais, tocar em assuntos fundamentais para o povo preto, para a favela, para a periferia, mas mais por questão de entretenimento do que de provocação política.

O tema estava colocado, mas a ideia era fazer um cinemão também, e acho que *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* são uma aposta na ideia de cinema de gênero, porque o cinema experimental também é cinema de gênero. Experimentar no cinema novo, experimentar no cinema marginal, experimentar na pornochanchada, tudo isso é cinema de

gênero. O filme *Marighella*, por exemplo, é um filme de ação que custou R$18 milhões, é uma pechincha se comparado com as produções de cinema de ação em Hollywood. É uma pechincha.

Isso não significa que a gente não deve fazer cinema de ação porque o produto final vai ser outra coisa, mas isso não deve nos impedir de tentar pelo menos experimentar o gênero. Somos bons de comédia desde a pornochanchada. Lembram de *Os Trapalhões?* Foi uma fase na qual nosso cinema não morreu por completo, porque tivemos *Os Trapalhões* e muitas pessoas que a gente conhece tiveram a primeira experiência no cinema exatamente com essa franquia monstruosa dos Trapalhões, via Globo Filmes.

Essas comédias de hoje em dia, *Minha Mãe é Uma Peça* (2013), são franquias que garantiram bilheteria. Estamos falando de produções brasileiras que, minimamente, têm condições de enfrentar e se manter na bilheteria, os *blockbusters* norte-americanos são as nossas comédias. Estamos numa luta muito desigual no nosso cinema com o mercado internacional e estamos lutando até hoje por cota de tela.

Me lembro que *Minha mãe era uma peça 3* (2019) estava indo super bem na bilheteria, mas teve que reduzir espaço de salas para colocar uma produção norte-americana, do tipo *Vingador, Aquaman*. É uma luta muito desigual nessa questão imperialista.

Atualmente, a gente defende a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), mas na época em que ela foi criada, em 2001, não foi unanimidade. Tinha gente que especulava: "a presença do Estado no fomento ao cinema", ou que podia acontecer "uma patrulha ideológica" ou a "burocratização da criatividade". Poderia ser um monte de coisas assim, não foi um debate fácil. Não foi assim aquela coisa: "olha, todo mundo quer o dinheiro público desde sempre financiando o nosso cinema", por mais que este modelo já existisse na França e nos Estados Unidos. Aqui no Brasil, sobretudo nesse contexto de ditadura e pós-ditadura, gerou uma certa tensão. Estamos falando não só da ditadura militar, falamos do governo Vargas, que em algum momento foi ditadura também, teve uma abertura política, mas, claro, uma certa suspeição, por exemplo, em 1953 com a criação da Petrobras, quando percebemos que era possível financiar cinema nacional a partir do petróleo.

O cineasta David Neves (1938-1994) foi uma das vozes mais vanguar-

distas, ele dizia: "do mesmo modo que a gente precisa defender a Petrobras dos interesses dos Estados Unidos, a gente precisa defender o nosso cinema deles". O imperialismo estava de olho em duas de nossas riquezas. Os EUA negava que existia petróleo, mas estava de olho no nosso petróleo, inclusive financiando uma ditadura que vem pouco tempo depois e, do mesmo modo, ameaçando a criação do nosso circuito de cinema.

O nosso modo de fazer cinema, desde a Vera Cruz, é uma guerra perdida para o mercado internacional de produção cinematográfica. Hoje em dia, temos a esperança de retomada da ANCINE, após o pandemônio chamado Bolsonaro. Nos últimos anos, a gente precisou dos canais de *streamings: Netflix, HBO, Amazon*, todos esses canais internacionais, com as regras deles, porque não tinha edital na ANCINE.

Um fato curioso foi que, na gestão de Bolsonaro (2019-2022), a ANCINE não selecionou qualquer pessoa para dirigir algum produto ou série. Hoje, quem está dirigindo coisas na Netflix, HBO, Globo, são as figuras que acessaram editais da ANCINE no governo Lula, que provaram eficiência e agora são absorvidos por esse mercado, e precisaram ser absorvidos, para não morrer de fome, porque não tinha mais edital.

DOGMA FEIJOADA

Neste caldeirão de confusão que foi o final dos anos de 1990, tinham estudantes e uma meia dúzia de gatos pingados, realizadores negros – vou dar ênfase ao masculino, porque eram homens negros – , sobretudo aqui em São Paulo, pensando se o cinema seria possível para o povo preto. Já que a retomada estava acontecendo com a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, como os realizadores negros estariam inseridos nisso? Lançaram o Manifesto Dogma Feijoada[7], um manifesto que, em linhas gerais, dizia: gente preta na frente e atrás das telas, gente preta protagonizando, esforços de confluências de recursos e financiamento para obras de gente preta. Eram sete pessoas assinando o documento e só uma cineasta preta, a Lilian Solá Santiago.

[7] O manifesto Dogma Feijoada, indicava sete fundamentos para o cinema negro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (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. Faziam parte do movimento Dogma Feijoada: Jeferson De, Lilian Solá Santiago, Ari Cândido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Luiz Paulo Lima, Noel Carvalho e Rogério Moura. Fonte: https://www.aicinema.com.br/dogma-95/.

Foi um movimento interessante, ousado, provocativo, puxado por homens jovens negros muito antenados com o que estava acontecendo no cinema internacional, porque o Dogma Feijoada é uma versão brasileira do Dogma 95, do Thomas Vinterberg e Lars von Trier, que eram noruegueses falando de um cinema sem artificialismo, sem pirotecnia, quase um anticinema, um voto de castidade, sem muitos efeitos especiais, a história por si só tinha que bastar, uma volta do diálogo entre cinema e teatro.

Contudo, uma coisa é fazer voto de castidade quando se tem verba e recurso para fazer o cinema que quiser na Europa, na Noruega, Dinamarca. Aqui no Brasil, foi o contrário, havia um deboche. A gente é preto, pobre, fodido, não tem recurso para nada, então vamos fazer o Dogma Feijoada, porque é aquela lógica: estamos fazendo cinema com o que temos em mãos, com o que nos restou.

Quando começa a Lei do Audiovisual, o recurso cai na mão de um Walter Salles, que é herdeiro de uma família dona de banco. Percebem? Nesse primeiro momento, o financiamento do cinema não para gente pobre ou cinema experimental. O rio está correndo para o mar, o dinheiro está caindo na mão de quem tem. Fizeram obras fundamentais? Fizeram. Mas para onde estava indo o financiamento diz muito sobre quem entendeu primeiro o que era a Lei.

Depois desse momento da retomada, teve a pós-retomada, algo em torno de 2010-2013, que alguns outros filmes já estavam um pouco mais inseridos e vão ter mais acesso a financiamento, porque vieram antes figuras muito brancas. Assim, filmes como *Estômago* (2007), *Cine Hollywood* (2012), *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), *Amarelo Manga* (2002), sobretudo produções pernambucanas que dão uma deslocada no eixo Rio-São Paulo. Uma galera vai chegando nos financiamentos. Por último, foi chegar na gente.Tanto que o Joel Zito fez o documentário A Negação do Brasil, no começo dos anos de 2000/2001, depois fez o longa-metragem *Filhas do Vento* (2003-2004) e só vai fazer a próxima ficção dele em 2022. Se Joel Zito Araújo não tem acesso a financiamento, de 2004 até 2018, lançando um filme só em 2022, imagina os outros realizadores negros.

Fizemos aquela organização do debate histórico para constranger a branquitude. Uma dessas organizações vai dizer: "a primeira mulher ne-

gra que dirigiu um longa-metragem de ficção, que entrou no circuito comercial, foi a Adélia Sampaio, com *Amor Maldito* (1984). Se você for olhar o filme, é uma história sapatão, lésbica, mas não é negra. É uma história que, de alguma maneira, flerta com estereótipos de sapatão trágica. Tem uma estudiosa do cinema lésbico que eu respeito muito, chamada Érica Sarmet, e ela fala um pouco da história da presença LGBTQIAPP+, com mais foco no cinema lésbico, e uma certa insistência e recorrência de um cinema lésbico trágico: de mortes, de uma impossibilidade de gozo, de existir.

Em *Amor Maldito*, a Adélia Sampaio resvala um pouco nisso. A Adélia é uma mulher negra, lésbica e que, nos anos de 1980, viveu essa realidade muito mais impossível de concretização de um casal lésbico, por mais que aquele casal fosse branco, beleza padrão, classe média etc. A comunidade olha para Adélia Sampaio, olha para a história de vida dela – uma menina empregada doméstica, dessas quase de regime de semi-escravidão, que a família pega para morar junto e que, no final das contas, explora; uma mulher que viveu no limite desse trabalho doméstico escravizado e vai ser secretária numa produtora de cinema – e vai entendendo o que é cinema e o que se arrisca ao fazer cinema.

A história de vida da Adélia Sampaio certifica a sua negritude, não é só a pele dela, por essa história de ter trabalhado em condições análogas à escravidão. Essa pessoa faz um filme sobre sapatão, um casal de mulheres brancas. No começo da carreira dela, ela não estava pensando "vou ser uma diretora negra, representante negra das diretoras e que vai fazer o primeiro filme", ela não estava fazendo isso.

O próprio Joel Zito, esses dias, estava estudando esse filme, porque precisava escrever um texto. Fizeram uma mostra dele de 1987-1997, que foi só sobre os curtas e médias-metragens que ele fez para o sindicato ao qual, naquele momento, estava super alinhado a um debate de esquerda. Joel Zito viveu isso, Adélia Sampaio viveu isso. O Gabriel Martins, embora não tenha sido sindicalista, você vê que os meninos da Filmes de Plástico são profissionais que primeiro se entendem como cineastas, cinéfilos, para depois se entenderem como figuras realizadoras negras. Hoje, se reivindica um cinema negro, mas um cinema negro que respeita o próprio processo de entendimento da própria negritude dessas figuras que são realizadoras.

Vocês viram a novela *Vai na Fé* (2023), da Globo? Uma trama para criar uma disputa de audiência com a população preta, periférica e evangélica. Uma das coisas mais difíceis nestes últimos quatro anos de governo bolsonarista (2019 a 2022) foi conversar com o povo evangélico. Eu sou filha de pastor e meu pai é pastor gente boa que vota no Lula; eu ia na Congregação dele em Minas, em Nova Lima, chamada Campo do Pires. Meu pai era uma exceção cercada por mil pessoas bolsonaristas, precisava pisar em ovos, porque ele não podia fazer nenhum confronto muito aberto, mas não significa que esse tipo de pastor não existe.

A única certeza que a gente tem é que a parcela da população que vai crescer no Brasil é a parcela evangélica que está nos circuitos mais pretos, pobres e periféricos. Não é fácil disputar essa audiência das grandes massas. Eu saúdo com muita positividade esforços como esse, *Vai na Fé* (novela) e *Histórias Impossíveis* (2023), minissérie escrita pela Renata Martins, Grace Passô e Jaqueline Sousa. Essas profissionais estão disputando uma audiência que elas, a princípio, não estavam previstas para disputar.

Hoje, é possível essa disputa, porque, de alguma maneira, talvez a estética, a cosmética da fome inaugurada pelo Fernando Meirelles, pelo Padilha, tornam a pobreza um pouco mais palatável como espetáculo, sei que o que estou falando é meio polêmico, mas não é algo desassociado.

Eu estava falando da retomada, da pós-retomada, desse cinema polêmico, espetaculoso demais sobre as nossas dores, sobre as nossas desgraças, que não é cinema novo, mas também não é TV aberta. Esse limbo que conecta o desconectado, do que é o cinema novo, ultra vanguardista, refinado, com a TV aberta, que era ultra racista e de um cinema que também tinha retrocedido.

Ainda que a trajetória até aqui tenha nos legado as sobras – a sobra de película, a escassez do dinheiro público para as nossas produções – quando a gente tem acesso aos meios de produção, a gente inventa: faz a feijoada, o pastel de angu. A gente faz. Demorou um bocado. Com erros, acertos e atropelos, aqui nós chegamos. É o comecinho de muita coisa.

CINEMA E A DRAMATURGIA NEGRA

POR
CARMEN LUZ

Eu venho de uma época em que fazer cinema era como um grande guarda-chuva, que, hoje em dia, poderia ser chamado de audiovisual. Eu gosto da palavra cinema, porque nasci no século XX, e trata-se de algo que me formou enquanto aquela pessoa que olha e que também é olhada. Se a gente for pensar na palavra dramaturga, vamos lembrar que ela vem de um campo que não é do cinema e, sim, do teatro. Na verdade, o cinema nasce, sob meu ponto de vista, em uma tensão entre a representação já posta pelo teatro e um conjunto de tecnologias que dão mais consistência, realidade e efeito ao que o teatro fazia. O cinema vem se utilizando de um conjunto de máquinas ao longo do tempo para incluir fantasias e efeito mágico naquilo que o teatro fazia.

Para nós, pessoas pretas, quando pensamos em dramaturgia, seja no audiovisual, no teatro, na dança, nas artes plásticas e visuais, em todas essas linguagens, podemos pensar, acreditar e até mesmo tensionar a existência da dramaturgia, como norteadora de tudo o que acontece ali. Quando a gente entra em uma instalação, ou quando nos colocamos diante de uma pintura, por exemplo, a maneira como aquele quadro está posicionado, ou a maneira como aquela instalação foi composta dentro de um espaço, nos diz que ali há uma narrativa, uma composição e, portanto, uma dramaturgia. **Nunca estamos livres da dramaturgia, é ela que orienta os corpos no espaço.** Eu diria até que ela organiza os corpos no espaço. E quando eu falo corpos, eu estou falando de tudo: de ser humano, um corpo entendido como humano, o corpo entendido como não-humano, outras espécies de animais, objetos, temperaturas, cheiros, temperaturas, tudo isso eu vou tratar aqui como corpos no espaço.

A dramaturgia organiza isso tudo para que a gente se sinta participando de uma determinada "história", entre aspas, um determinado contexto, e que a gente, ao se sentir participantes, acredite nele. E, acreditando nele, sejamos capazes de tensioná-lo. Pensando no documentário, nunca podemos pensá-lo sem pesquisa. Então, para eu compor uma dramaturgia para o documentário, eu não posso prescindir de pesquisa.

"Ah, mas e o cinema direto? Aquele em que eu chego com a minha câmera, e quero fazer um cinema de verdade, naquela tradição que é uma câmera na mão e uma ideia na cabeça". Eu diria que ainda assim se ganha muito como documentarista se você acredita mesmo nesse papo de cinema direto, de chegar e já fazer.

Quando você está no ambiente onde você vai encontrar alguma coisa que é entre você e o seu corpo, o objeto que você vai usar como instrumento para a sua filmagem e aquilo tudo que eu chamo a coisa, ou seja, aquilo tudo que está entre você e o seu instrumento. Se você conhece minimamente essa coisa, você ganha na hora de fazer a captura das imagens, porque começa a imprimir uma pré dramaturgia, um roteiro, um pré-roteiro, algo consciente que depois vai se aprofundar. Mas vamos imaginar que você não acredite em nada disso, que você quer mesmo, como documentarista, um roteiro e você tem uma ideia sobre uma personagem ou localidade, e você quer fazer um filme ou documentário sobre esse lugar, ou essa pessoa que se tornará a personagem. **A pesquisa vai te levar a um lugar imaginável, porque ela vai te ajudar a pensar o que esse filme está te pedindo e te ajuda a organizar o seu filme.**

Quando vamos analisar um filme, como podemos pensar na dramaturgia, lendo através das imagens e do discurso? No exemplo que eu coloco aqui, trata-se de uma figura histórica de uma determinada região brasileira e foi pensado a partir de quatro blocos. Tia Lúcia é essa personagem, uma figura "de proa", importantíssima naquela área da Gamboa, Santo Cristo, Central do Brasil, Praça Mauá, aquele velho Rio de Janeiro. Estamos falando de um território e ela encarnava aquele território, por isso, personagem e território se confundem nessa dramaturgia, não causam confusão, estão intrincados. Na segunda análise, o filme vai se colocando em um jogo entre os amigos admiradores, que podemos pensar enquanto dramaturgia, esse bloco de personagens que conviveram com ela em alguma medida e que têm coisas espantosas no sentido positivo para dizer sobre ela.

Quando olhamos para a dramaturgia e, seguindo a tradição do drama que vem do teatro, deve haver um conflito, no filme, esse conflito é apresentado pelos artistas, opositores ideologicamente ao posicionamento de Tia Lúcia. Vamos ter esse bloco em que opositores que vão falar no tokenismo que a Prefeitura fez com a Tia Lúcia e vai rir dela quando conta que, um dia, ela foi no Centro Cultural de Zé Bonifácio, e lá estava um rei africano, tudo isso com um certo tom jocoso. Depois, no terceiro ato do filme, fala-se de como Tia Lúcia foi cedendo a sua

imagem e fazendo coalizão com a prefeitura para se tornar quem ela era. Além disso, aparece um outro artista, também opositor, que vai dizer claramente que a prefeitura a usou e que ela é uma inocente.

Para incrementar essa dramaturgia, há, ainda, mais um bloco composto pelos críticos de arte. Eles entram no filme, são todos brancos e aparecem para reconhecer e validar Tia Lúcia no campo da arte. Há uma outra personagem, que também é branca, não é crítica de artes, mas aparece no bloco com os amigos e admiradores e a legenda diz que "tinha uma morada de Tia Lúcia". É aquela pessoa branca que, vendo a potência da Tia Lúcia e o que ela representava, se apaixonou por ela e cuidou dela, como um filho.

E, ao analisarmos cada parte, entra a perspectiva, o ponto de vista, a ideologia daquele ou daquela que realiza o filme. Quando se coloca mais espaço para essa personagem, esse "filho", isso faz com que a pessoa branca traga para o filme o quanto Tia Lúcia era dependente desse amor já no final da vida e, mais ainda, traria para o filme o quanto essa pessoa branca é uma pessoa realmente boa. Por isso, se a realizadora do filme não percebe o discurso que, historicamente, na nossa tradição narrativa, está esse tipo de pessoa branca, ela cai na armadilha da branquitude.

Quando trabalhamos com uma dramaturgia preta, o primeiro aviso que devemos fazer é: **"hello, atenção para as armadilhas da branquitude"**. Não se trata de dizer que branco é ruim e, sim, de sabermos, afinal de contas, qual história eu quero contar, com qual personagem eu quero trabalhar, e como esses personagens, no caso do documentário, da existência real, podem trazer elementos para tornar esse personagem realmente central no filme.

Eu sou daquelas que filma muito, mas na hora de montar o filme e de estabelecer o terceiro e último roteiro na ilha de edição ou na ilha de montagem, minha sugestão é não perder tempo com firula, temos que fazer o gol.

No caso desse filme, ele vai deixando, fluidamente, a história de Tia Lúcia se desenrolar através dessas posições dos personagens e através das locações. A locação conta a história. E, o filme tem muitos silêncios, algo complicado atualmente, porque a gente vive em um ritmo

acelerado. O tempo ocidental fez com que a gente chegasse aqui agora e pensasse: "cara, não dá para falar devagar, tem que falar muito rápido porque, senão, já dispersou", ou "ah, eu tenho que fazer um filme onde não pode ter silêncio, porque o público já vai embora". Eu penso que quem dispersa, volta e se for pensar em ir embora, também vai voltar.

Podemos fazer um filme acelerado, ter uma dramaturgia foda e está tudo bem, mas há filmes que pedem momentos de reflexão. E, no caso de Tia Lúcia, uma reflexão poética que te coloque dentro dos desejos dessa personagem. Pelo jeito, a personagem adorava atenção. Ela gostava de tensões também, porque se não, não teria performado a mulher que passou a ser para a história. Na história preta, todos aqueles e aquelas que performaram a si mesmo foram considerados loucos, e nem todos tiveram a sagacidade de Tia Lúcia.

Dramaturgicamente, eu apresento em um filme curto de 15 minutos a sagacidade de Tia Lúcia de ocupar o Museu de Arte do Rio (MAR). E ela queria permanecer uma artista e entendeu que lugar de artista era no Museu, um local absolutamente interditado, hoje menos, mas interditado para as pessoas pretas artistas que trabalham com pintura e com escultura. Então, o que a Tia Lúcia fazia? Ela ia para lá, para o MAR, e ela criava as obras dela e dava para o MAR. E um dos opositores diria "Ah, Carmen, mas então, o MAR não podia comprar, o MAR explorou ela". Com certeza, mas o que estou discutindo é a sagacidade dessa mulher que é celebrada pelo meu filme. Hoje em dia, podemos chegar no MAR e dizer: "não tem mais obras de uma artista chamada Tia Lúcia aqui?". Aí, começamos a levantar um outro filme: onde estão os artistas pretos que são principalmente os mais velhos? Estão nas reservas técnicas dos museus? Onde estão? **Não foi assim que a Edileuza Penha de Souza[1] descobriu a Adélia Sampaio[2]? Não foi cavando nos porões de uma Cinemateca, curiosamente aqui no Rio de Janeiro? Aí começa o outro filme.**

[1] Doutora em Educação pela Universidade de Brasília (UnB, 2013), mestre em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2005), graduada em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, 1994). Desde 2006 desenvolve pesquisas na área de cinema, gênero e raça. Trabalha com Educação atuando nos temas: Educação Escolar Quilombolas, Arte e cinema africano e diaspórico, Cinema e cineastas negras, Educação das relações étnico raciais, formação de professores, Lei 10.639/2003. Fonte: https://www.escavador.com/sobre/3493679/edileuza-penha-de-souza.

[2] Adélia Pereira Sampaio (Belo Horizonte, Minas Gerais,1944). Diretora de cinema. Reconhecida como a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem de ficção com circulação comercial no Brasil, Adélia constrói suas

O que queremos é que ela fique musealizada, porque era isso que ela queria, pertencer ao quadro de artistas, à galeria, da maneira como ela entendia o lugar de artista plástico. Porque, de fato, a artista performer que ela era, na rua, nos espaços abertos. E, como a dramaturgia do filme pedia, eu usei o recurso da encenação. Chamei uma atriz que a conhecia profundamente e ela só tinha uma coisa fisicamente em comum com a Tia Lúcia: a cor da pele. Aquilo que aqui, no Rio de Janeiro, os mais antigos chamam de "preto quase azul". Então, fui trabalhando com essa atriz, com características de Tia Lúcia, que sempre inventava a moda e vestia uma roupa em cima da outra e outra em cima da outra. Eram umas 10 camisetas de cores diferentes. Por isso, pensando na dramaturgia do figurino, é se preocupar como cada elemento vai ajudar a contar uma história sobre essa personagem.

Ela ganhava e comprava as roupas e uma forma de contar essa história, de quando ela encontra com os meninos e começa a cantar, usando a camiseta de instituição de um projeto social do Rio de Janeiro. Porque, da maneira como as personagens vão contando o que ela fez, ela falou com o Rei de Portugal, ela falou com o Rei africano, ela deu aula na PUC, ela entrou no MAR e só faltou ter o crachá do museu, mas esse espaço jamais daria um crachá para ela, mas ela entrava sem precisar ser anunciada.

E, pensando ainda sobre as pessoas brancas no filme, esse grupo racializado, mas que esquece que é, é importante dizer também, que foram essas pessoas brancas, críticos de arte que reconheceram a artista Tia Lúcia. Isso levanta uma pulga para nós, pessoas pretas: caramba, não tem um curador preto de arte que vai falar no filme?

É importante que nós, realizadores e realizadoras, sempre tenhamos um ponto de vista. Eu adoro assistir entrevista e houve uma vez que até parei, assim que saí do metrô, comecei a ligar a câmera para ver a cara do sujeito que estava falando. Era um cara que é reitor da UFBA, e ele estava dizendo assim: "a universidade não é um partido, mas ela toma partido". Gostei disso, porque por mais óbvio que seja isso que ele falou, nós realizadoras e realizadores pretos temos sempre que tomar partido. Quando falo tomar partido, significa pensar em como vou filmar uma história negra, portanto, cheia de ambientes,

territórios, objetos, pessoas, animais, que estão ali concernidos à experiência negra no mundo? Como vou filmar isso? Como posso trazer a personagem sem medo de ser pedagógico e sem precisar chamar os nossos contribuintes, espectadores, o público de burros? Como fazer isso sem precisar ensiná-los e sim optar por algo mais próximo de sensibilizá-los, em uma espécie de aposta na cumplicidade? Isso tudo faz parte da dramaturgia no cinema. **Como é que eu torno a minha narrativa e as minhas imagens cúmplices o suficiente para inclusive causar tensão e debate entre nós?** O "nós" é esse parteiro, parteira do filme, o filme propriamente dito, e nós que realizamos o filme.

Me parece que é aí que reside o grande trabalho da dramaturgia, que alguns chamam simplesmente de roteiro, e eu penso que é muito maior que isso. O roteiro está ali, é um papel. Eu gosto mais de como se traduz roteiro em espanhol, que é "guion", é um guia. O roteiro é o guia. Dramaturgia não é um guia. A dramaturgia é um conceito de questão propriamente dito, principalmente quando trabalhamos com as nossas narrativas e nossas existências pretas. Dramaturgia é chão que vai fazer com que a gente se conecte a todas essas existências e que, a partir daí, eu estabeleço campos de conversa ou diálogo por meio de um processo dialógico que não precisa ser de dois. Eu estabeleço esse campo dialógico para partir disso, no caso do documentário, criar um primeiro roteiro, o de produção, depois roteiro de filmagem, depois fazer outros 500 roteiros de edição ou de montagem, para só depois termos o primeiro filme, que nunca vai estar completo.

QUANTOS PASSOS CAMINHAR ATÉ FINALIZAR O FILME

Há diretores e diretoras que não necessariamente acompanham a montagem. Eu monto meu filme, mas como eu sou muito agitada, não opero nenhuma máquina, preciso de um artista que esteja na função de montador ou editor, porque preciso conversar. Eu entendo essa obra como algo que todo mundo fez e que, o único lugar que o montador, a montadora ou o editor, editora, tem para fazer o filme junto comigo é na ilha. E como eu adoro dirigir, vou ficar em cima do filme até ele ir para o telão. Quando falo telão estou dizendo sobre aquilo que sai

da ilha e vai para o mundo, porque, hoje, sinceramente, me interessa muito mais fazer filmes para um celular do que qualquer outra coisa, pois quero que os filmes voem.

É importante que os críticos falem sobre os nossos filmes, mas, para mim, é muito mais importante que os nossos filmes sejam vistos. E, nesse caso, dessa celebração, que é Tia Lúcia, que ele ultrapasse o território, porque a experiência negra no mundo é diaspórica. E, porque a nossa existência, necessariamente precisa se encontrar com outras existências, até para dizer coisas aparentemente bobas, como: "nossa, essa senhora parece tanto com a minha tia", ou "fulana, você se lembra que ela é a dona que vivia aqui na rua?", "eu não me lembro", "você era muito pequeno", aí vem uma outra pessoa e diz: "gente, será que ela também era artista?". Isso faz com que o público crie outras histórias e outras narrativas a partir do estabelecimento de novas dramaturgias. Hoje em dia, nós como documentaristas com ouvido e olhos atentos, trazemos essas histórias que estão no campo dramatúrgico de terceiros, de quartos, de quintos, de pessoas que nunca vimos e estabelecem para o nosso campo, e juntam com as nossas experiências e nossos filmes de invenção.

Tia Lúcia se compõe de encenação e fabulações da própria Tia Lúcia, de depoimentos clássicos de amigos, de personalidades, mas que foram levados e levadas a falar com emoção sobre aquela pessoa com a qual eles tiveram uma relação profunda. Muitos, não por muito tempo, mas o suficiente para ter uma relação profunda. Isso é importante quando fazemos um documentário: como é que eu pergunto? Afinal de contas, que filme estou fazendo para que eu pergunte de determinada maneira?

O processo é parecido como quando demoramos de sair de casa, porque levamos um tempão para nos arrumar e, ao chegarmos na rua, pensamos: "não, não é com essa roupa". Você está linda, maravilhosa e mesmo assim vem aquela voz: "não é com essa roupa, vou voltar". Volte. Volte no filme quantas vezes precisar. Se você for o produtor ou a produtora do filme, se debata também nesse lugar. E agora vai atrasar tudo o que teria que fazer, porque resolveu voltar e, talvez, não esteja atrasando e, sim, ganhando tempo.

E com relação ao trabalho de cada processo, ficção, ou documentário, vale ressaltar que é possível fazer um filme, que é um documentário, inclusive até um documentário mais clássico, mas é necessário ter locações em três, quatro países. Enquanto eu posso filmar uma ficção dentro do meu apartamento. A história do cinema está cheia dessas histórias: filmes de ficção dentro de uma sala de apartamento. Nada é definitivo no campo em que atuamos. **Há muitas possibilidades e, afinal de contas, de que filme estamos falando? Qual filme sonhamos? Qual filme, de fato, o filme irá fazer?**

Eu acredito que o filme é algo muito profundo. Não que ele seja uma entidade, mas há algo que nós, realizadores e realizadoras, precisamos estar com muita consciência. O corpo deve estar absolutamente aberto para tudo que acontece nas nossas existências, para o filme poder se apresentar para nós, para que a gente converse com ele, e possamos tomar as decisões.

SILÊNCIOS E NARRATIVAS QUE FAÇAM AS PESSOAS VOLTAREM

Temos diversos truques que podemos fazer dentro de uma obra para utilizar o silêncio. Por exemplo, se o conjunto de imagens e de som está vindo em uma sequência de muito som, quando retiramos qualquer possibilidade de som do filme, que som é esse que fica? É o som do ar-condicionado, da sala em que ele está sendo exibido, o barulho da pipoca, ou então o barulho do entorno, se está sendo exibido em uma quadra, ou o barulho do metrô, se você está vendo no celular. Isso faz com que seus parceiros de viagem saiam daquele registro, vendo as duas imagens e o som, o que ela faz? É obrigada a parar, pois ela sai de um registro e entra em outro.

Criar esses espaços também tem a ver com a sensibilidade em que deve-se ver e ouvir e, à medida que sua narrativa está andando, você pergunta: será que não é a hora de ficarmos quietos? E, então, entra uma jogada para perceber, dentro da narrativa, por quanto tempo você sustenta esse silêncio. Todas as pessoas do mundo são pessoas diferentes entre si e a narrativa bate em mim de uma maneira e em outras pessoas, de outras maneiras. Se a figura achar que é muito tempo para

ela, ela está cansada de ver aquela imagem, vai fazer alguma coisa e depois volta. O que não pode é causar ansiedade na realizadora antes de fazer a experiência.

Há uma terceira maneira de pensar, que também tem a ver com questões técnicas e que se relaciona com esse campo da percepção. Trata-se de montar o filme e, dentro da dramaturgia, levantar o questionamento para o ambiente, e ao filme, com relação ao lugar e à quantidade de tempo. Recomendo que o filme seja apresentado enquanto você observa como as pessoas reagem. Você vai observar que tem gente que aguenta três segundos e vai fazer outra coisa, e daqui a pouco está de novo no filme. Tem gente que adora uma imagem, esse break, essa quebra. Eu faço isso nos meus filmes, há muitos silêncios, porque eu gosto de pensar justamente nesse entre: o que acontece entre aquilo que a gente corre. Aquilo que se convencionou chamar de som, ou barulho, e aquilo que a gente convencionou chamar de silêncio. Para mim, tudo é filme. Eu até diria que o filme, de fato, acontece ali.

Um exemplo: no filme Tia Lúcia, há um momento que um grande amigo dela fala assim: "ah, tá, ela ia contar um monte de história, e a gente fica confiando, né, a gente vai dizer o quê? Vai dizer que não é? Se a gente gostava tanto de ouvir as histórias que ela contava...". Na hora de montar, eu coloquei uma imagem, uma foto da tia Lúcia, em que ela está encostada em uma grade, no Morro da Conceição, com um sorriso de canto, meio irônico, cínico e em silêncio. A imagem dá um grito nesse momento. Não é a imagem que vai ao espectador, é o espectador que vai à imagem. A posição se inverte. A gente fica olhando aquela senhora, alguns poucos segundos, e parece até uma eternidade, e depois ela vem e dança. Uma imagem completamente saturada, uma mistura que eu botei ali do jongo com a guitarra, tudo fake, feito na ilha, é isso.

CINEMA NEGRO CRÍTICO II

POR
VIVIANE FERREIRA

Eu sou uma pessoa de peixes com ascendente em peixes, ou seja, sou uma pessoa que acredita no afeto e na transformação das coisas. Gosto também de pensar na construção afetiva das imagens, em que há, ao mesmo tempo, o hackeamento do ponto de vista de proposição de novas tecnologias para a produção dessas imagens. Assim como tudo que o Geledés faz: inteligente e inquietante. Esse lugar de artesã imagética foi despertado e construído na minha trajetória, a partir da formulação do movimento de mulheres negras.

O Cultne[1], criado por Don Filó[2], é um dos principais acervos imagéticos da comunidade negra. Lá, há uma entrevista com Lélia Gonzalez[3], feita no final da década de 1980 para o documentário "As divas negras do cinema brasiliero", que elucida o trabalho e a disputa que a minha geração vai fazer no audiovisual. Lélia fala sobre a importância da disputa por representatividade não se encerrar na fragilidade do que é o poder mitigado que o elenco tem diante da possibilidade de vivenciar as personagens à frente das câmeras. Ela aponta sobre a responsabilidade e a responsabilização do olhar por trás das câmeras, sobre as subjetividades negras, sobre os papeis, os papeis disponibilizados e sobe um pouco mais o tom quando questiona a propriedade dos conglomerados comunicacionais do país, que até hoje, mais de três décadas depois, continuam tendo as licenças e as possibilidades de produzir imagem no Brasil. Ela traz como exemplo uma polêmica vivenciada pela Zezé Motta, em Xica da Silva (1976), quando Zezé foi questionada por viver a personagem e recebeu muitas críticas do movimento negro dizendo que ela não poderia se prestar àquele papel,

[1] A Cultne.TV é o primeiro canal da televisão brasileira 100% dedicado à cultura negra. Somos uma plataforma de streaming e um app de celular com programação ao vivo. Somos entretenimento, música, esporte, educação, movimentos sociais, religião, comunicação, saúde e conteúdos especiais. Fonte: https://cultne.tv/.

[2] Mais conhecido como Dom Filó, o carioca Asfilófio de Oliveira Filho é engenheiro civil, jornalista, produtor cultural, cine-documentarista, pós-graduado em marketing pela ESPM e MBA em gestão esportiva pela FGV. Nos anos 70, foi um dos mentores e protagonistas do Movimento Black Rio. Profissional com mais de 50 anos de experiência nas áreas de cultura, esporte, marketing e comunicação, com atuação em liderança nos setores público, privado e terceiro setor. Fonte: https://cultne.tv/dom_filo.

[3] Entrevista concedida a Mali Garcia para o documentário As Divas Negras do Cinema Brasileiro produzido por Ras Adauto e Vik Birkbeck para a Enugbarijo Comunicações, com entrevistas e performances de atrizes negras do cinema, teatro e televisão que narram suas vidas, carreiras, discriminações e lutas no mundo artístico brasileiro. Estrelando as atrizes Zezé Motta, Ruth de Souza, Léa Garcia, Zenaide Zen e Adele Fátima, além da ativista Lélia González. Disponível em: https://youtu.be/6L9U2DQRYdk?feature=shared.

Lélia vai dizer: “a Zezé é uma trabalhadora da televisão, uma trabalhadora das artes”.

Além disso, diante da sua liberdade do seu poder mitigado em viver a personagem, ainda assim, ela conseguiu angular naquela interpretação, pois não se trata de uma Xica da Silva qualquer, ela é altiva, combativa e ela só é dessa maneira porque Zezé Motta construiu a personagem com toda a sua compreensão das relações raciais, dos conflitos raciais vivenciados no Brasil. Todos os questionamentos que estão sendo direcionados para Zezé nesse momento deveriam ser direcionados para quem tem o poder da construção do olhar atrás das câmeras. Na entrevista, Lélia fala também que quem possui o poder da caneta para escrever esses roteiros e colocar na rua são as pessoas e a estrutura que devem ser questionadas. Porque essas escolhas reiteram os papeis estereotipados que provocam, do ponto de vista de degeneração da nossa subjetividade coletiva, no âmbito da sociedade brasileira como uma arquitetura bem administrada pelas estruturas racistas do país.

Ao mesmo tempo que Lélia dava aquela entrevista, discutindo as cobranças que Zezé Motta estava sofrendo naquele momento, ela provoca, generosa e afetivamente, a mulher preta que está atrás das câmeras filmando. **Ela convoca a entrevistadora a tomar o poder e entender que o trabalho que ela desenvolve estando atrás daquela câmera apertando o "rec", angulando aquela lente, parando para ouvir a experiência daquela outra mulher preta, era importante para a gente conseguir, de alguma maneira, desmantelar essa estrutura que é o racismo**. Além disso, na entrevista, nota-se a cumplicidade, pois eu soube que a pessoa que filmou a Lélia também era uma mulher negra que tinha uma camerazinha VHS e registrava alguns momentos daquela época.

Pensar a construção imagética a partir das relações afetivas é muito mais complexo do que simplesmente pensar o afetivo na chave rasa: "do gosto ou não gosto". O compromisso político com o afeto não tem a ver com as nossas predileções individualizadas ou personificadas. **O nosso compromisso com o afeto político tem a ver com a nossa compreensão de que é preciso que construamos cotidianamente terrenos férteis e generosos para acolher as múltiplas subjetividades negras e entender**

quando a gente está na condição de contribuir para a potencialização, potencialidade, da outra irmã, do outro irmão, e quando a gente está na condição de precisar recorrer ao suporte do irmão ou da irmã.

Zezé Motta, naquele caso específico, precisava do suporte de dentro da sua comunidade e Lélia Gonzalez deu esse suporte. Ao mesmo tempo, a entrevistadora tinha nas mãos a ferramenta da câmera e a colocou à disposição daquele suporte, objetivo e afetivo para Zezé naquele momento. Isso deu sustentáculo pra Lélia naquele contexto e, em contrapartida, ela conseguiu dialogar de maneira generosa a partir desse lugar de autonomia com essa outra mulher negra que estava atrás das câmeras, dizendo para ela, "olha, esse é o caminho e a gente precisa de você, saber o caminho que você está trilhando é difícil, porque para além de uma cameretta tem todo um complexo gigante e a gente entende isso, mas é importante que a gente persiga no caminho de dominar essa téchne de acessar esses recursos".

Trata-se de um diálogo complexo e sofisticado que acontece, que se dá no entorno de uma entrevista com câmera parada, única exclusivamente é por conseguirmos triangular a relação entre esses três corpos de mulheres pretas envolvidas naquele contexto. E, do mesmo jeito que, na década de 90, Lélia Gonzalez aponta para esse caminho, quando ollhamos para a década 70, os movimentos negros, como o MNU, no Brasil, e o movimento de mulheres negras dentro MNU apontam as políticas de ações afirmativas na educação como uma possibilidade sólida de combater o racismo.

O resultado disso quando se dá no início dos anos 2000, quando conseguimos vencer no Supremo, com a defesa lindíssima de Sueli Carneiro em uma audiência no STF - outra imagem do ponto de vista de afeto que é importante de resgatar -, que chega na bancada do Supremo Tribunal Federal para defender a constitucionalidade das políticas de ações afirmativas no Brasil. Aquele foi um momento em que, Folha de São Paulo, Estadão e Rede Globo junto com todos os meios de comunicação se posicionaram contra os movimentos negros e de mulheres negras naquele período.

Naquele contexto, as principais universidades do país, dentre elas USP, Unicamp, estavam unidas também contra a política de ações

afirmativas e colocando seus principais cérebros para produzir intelectualmente, desqualificando a política de ações afirmativas. E nós conseguimos driblar tudo isso e, sustentamos a imagem de uma mulher preta, retinta, *dreadada* no STF defendendo, com consistência, uma interpretação complexa do que vem a ser a sociedade e o povo brasileiro. Isso consegue garantir que todo o discurso e o relatório do Lewandowski que vem depois tenha substância para que as políticas de ações afirmativas sejam consideradas constitucionais no Brasil. Esse relatório é praticamente um *Ctrl+C, Ctrl+V* dos argumentos e fundamentos apresentados por Sueli Carneiro naquela audiência. Naquele momento, vimos uma mulher preta falando para 56% da população, consciente do seu lugar, consciente da responsabilidade que carregava nos próprios ombros.

Foi momento em que o país parou para assistir aquela audiência e as principais lideranças dos movimentos negros e movimentos de mulheres negras conectadas no Brasil inteiro trocando informação, inteligência e formas de dar suporte e sustentáculo para Sueli estar ali naquele lugar, sustentando o peso de tudo isso. Assim, a luta é afetiva e a produção dessas imagens de poder eclodem desses processos coletivos de luta cotidiana e a gente precisa reconhecer essas imagens como imagens potentes sobre nós.

Eu tenho uma trajetória audiovisual completamente inspirada, provocada e afetada pelo movimento de mulheres negras no Brasil. Há uma cena do filme no "Mumbi7Cenas pós Burkina"[4], em que uma atriz negra encara a câmera e diz, "eu odeio os brancos, eu não quero nada com nenhum branco". Ele é o meu segundo filme de carreira e foi uma cena que coloquei e volto constantemente para me lembrar o tempo inteiro de como era importante garantir autonomia nesse mercado que estava me lançando, sobretudo, me lembrar que ter autonomia nesse lugar não seria fácil. Então, eu não poderia me deixar deslumbrar com a ideia de tapete vermelho e da disputa vazia em torno de estatuetas de metal. **Eu precisava ter uma imagem que me afetasse cotidianamente na minha própria obra, me lembrando do meu ponto**

[4] Mumbi7Cenas Pós Burkina é um curta-metragem de Viviane Ferreira que mostra a angústia de Mumbi, uma jovem cineasta, que após participar de um dos maiores festivais de cinema do mundo, se vê enclausurada em seu interior sem saber qual será sua próxima obra. Fonte: https://odun.com.br/filmes/mumbi7cenas-pos-burkina/.

de partida, me lembrando do meu ponto de estabelecimento, de compromisso com o afeto político em sua completude.

Então, quando vamos para o festival de Cannes pelo filme Um dia com Jerusa, chego lá entendendo a importância daquilo, entendendo que eu tinha duas escolhas, ou minha vida passa a ser fazer de tudo para estar em Cannes todos os anos, isso do ponto de vista econômico, é inviável, com a cor que tenho, sendo nascida no coqueiro grande, periferia de Salvador. Lá, onde o que tenho de herança é a relação com a espiritualidade banto, visto que minha bisavó fundou um terreiro de angola em 1940. E o que ela traz para gente, do ponto de vista de axé, posso me considerar bem abastada e abundante do ponto de vista econômico, mas isso necessariamente me garante dispor a média de 40 mil reais anuais para me fazer presente, religiosamente no Festival de Cannes.

E aí voltar de Cannes e assistir novamente o Mumbi7Cenas pós Burkina, de fato, me devolvia para o eixo. É importante ir, mas é importante saber como é que a gente chega nos lugares. Como ir, entender, desvendar os processos, entender como funciona e se preservar a ponto de não permitir que esses espaços façam de você aquilo que eles querem. Esse é um flerte cotidiano muito perigoso de ser feito, porque veja só, o vinho é gostoso, compartilhar um bom vinho tinto ou branco, estar na Riviera francesa e compartilhar momentos de, sei lá, *camarons* pistolas, o universo do opressor, quando abrem uma fresta para gente é seducente. E isso não é real. Não julgo quem vai e fica há décadas sem entender que precisa voltar rápido, porque, de fato, muitas vezes, é a lógica daquilo que brilha demais ofusca. Inclusive é uma das ferramentas que o racismo tem utilizado contra nós para implementar a lógica do dividir para dominar.

Por isso, reafirmo quão importante é termos, no Brasil, um espaço como o encontro de cinema negro Zózimo Bulbul[5], criado em 2007, exatamente no momento em que ocorre a formação das primeiras turmas universitárias de egressos das políticas de ações afirmativas

[5] Zózimo Bulbul foi ator, roteirista, diretor, produtor e ativista. Um homem do mundo. Apaixonado pela África e seus ancestrais. Artista multifacetado com grande importância na luta antirracista. Ele fez história, rompeu paradigmas. Foi precursor do Cinema Negro Brasileiro. O Festival com seu nome foi criado para homenagear o legado e o trabalho pela construção do cinema negro no Brasil. Fonte: https://afrocariocadecinema.org.br/encontro2021/.

e incluindo os prounistas, que acessaram as universidades públicas federais e que tinham ali criado um conjunto de cursos de audiovisuais que não existia na quantidade que existe hoje. E, ao mesmo tempo, as universidades particulares, que acolheram muitos prounistas nos cursos de cinema e audiovisual.

Isso fez com que aquela posição daquela figura na década de 90, que é a filha de Dona Lígia e que eu não lembro o nome, mas que podemos dizer que aquela pessoa que estava filmando Lélia Gonzalez talvez fosse a única mulher preta naquele período, ali naquele ecossistema com acesso a uma câmera e as condições de produção. Mas, depois do primeiro ciclo dos anos 2000, isso fica impossível da gente identificar. Temos uma quantidade gigantesca de meninos e meninas pretas com câmeras nas mãos, seja as câmeras dos departamentos, das universidades, sejam as câmeras de celular, e, o **que é mais importante: temos uma quantidade muito maior de mentes pensando a literatura imagética, pensando em como produzir imagens sobre a nossa subjetividade e a nossa corporeidade preta com o objetivo de atingir e ferir o racismo de morte.**

Tudo aquilo que foi formulado na década de 90 pelos movimentos de mulheres negras e movimentos negros no Brasil, que foi apontado ali, gritado e vocalizado na década de 70 pelas jornadas e lutas, pelas políticas de ações afirmativas, já estava presente também na década de 50, quando Abdias do Nascimento[6] cria, ao lado de outras figuras negras, o Teatro Experimental do Negro (TEN)[7]. Os mandamentos/manifesto do Teatro Experimental do Negro que se encontram na internet fala de representatividade, de acesso, de políticas públicas culturais que nos permitam acesso a recursos e verbas para produzir nossas próprias narrativas, fala das condições de trabalho, já apontando a CLT

[6] Abdias do Nascimento (1914-2011) já foi descrito como o mais completo intelectual e homem de cultura do mundo africano do século XX. Poeta, escritor, dramaturgo, artista visual e ativista pan-africanista, ele fundou o Teatro Experimental do Negro e o projeto Museu de Arte Negra. Suas pinturas, largamente exibidas dentro e fora do Brasil, exploram o legado cultural africano no contexto do combate ao racismo. Professor Emérito da Universidade do Estado de Nova York, foi deputado federal, senador da República e secretário do governo do Estado do Rio de Janeiro. Fonte: https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/.

[7] Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias do Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramatúrgico, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países. Fonte: https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/teatro-experimental-do-negro-ten.

que vem no futuro. Além disso, esse manifesto fala que as condições de trabalho de técnicos e trabalhadores da arte, da cultura e do teatro eram insalubres para pessoas negras.

Temos conseguido concretizar alguns avanços, mas precisamos tomar cuidado com a sedução do opressor. O opressor é seduzente, tem a barriga tanquinho, vai para a academia todo dia, toma o café da manhã com aquela mesa da Xuxa, dirige um Jaguar, uma Ferrari, uma Mercedes. E, além disso, tem tudo, tem tudo que a gente quer do ponto de vista material, tem tudo que queremos do ponto de vista dessa ostentação do ser, da ostentação do indivíduo, da ostentação do singular e do particular. E o opressor fomenta na gente constantemente e cotidianamente esse desejo pela singularidade, pela individualidade perversa. Porque uma coisa é a gente ser singular, a gente conseguir nos percebermos uns aos outros e nos respeitarmos nas nossas singularidades, individualidades, como seres humanos complexos e completos que nós somos e outra coisa é o culto ao individualismo. E aí, que o opressor tem introjetado em nós o culto ao individualismo, porque por mais que a gente lance mão de falas como: "Nós por nós", "Ubuntu" e conceitos que deveriam nos unir, têm sido ditos em alguns casos, em contextos de esvaziamento. E aí é preciso a constante reivindicação pelo lugar de alerta, de indignação e que nos mova coletivamente para defender esse lugar epistêmico e complexo que é produzir imagens de nós para nós mesmas.

Por isso que para mim era importante falar de algo simples, a entrevista da Lélia González que abre brecha para a compreensão do tamanho do compromisso político ali envolvido e o tamanho do senso de coletividade e de comunidade que Lélia convocava naquele momento.

É importante que tenhamos espaço de autocuidado e espaços para nutrir o nosso equilíbrio mental, emocional e físico, para a gente conseguir olhar para o brilho do opressor, sorrir de volta e por dentro dizer para ele baianamente: “Vá, otário!”

Quando olho para as minhas obras, e olho para “Um dia com Jerusa”, um filme que está na Netflix e que tem uma cena que é numa banca de revista, e nas capas dessas revistas temos Sueli Carneiro, Valdeci Nascimento, Lucia Xavier, Jurema Verneck, Luiza Bairros, uma geração de

mulheres negras, que são responsáveis por esse movimento que tenho me referenciado. E o CEO da Netflix não faz ideia do que é isso, não faz ideia, mas a cena está bonita, a luz está ótima, a câmera está bem posicionada e para a branquitude é só uma banca de revista bem ornamentada.

Este espaço do Geledés está desde a década de 90 construindo futuros. Podemos pensar que os Racionais Mc's passaram por processos de formação nessa mesma instituição. E aí, quando a juventude que hoje acessa uma formação com Geledés chega na Netflix e encontra meu filme com imagens das lideranças dessa instituição, chega no Spotify, escuta o Mano Brown, no Mano a Mano conversando com Sueli e percebe que é a única entrevista que Brown vira menino. Ele volta para a juventude, para aquele lugar de inconstância, de não ter certeza se está fazendo a pergunta certa, porque ele sabe que Sueli é foda demais e com ela não dá para errar, sobretudo, porque tudo que os Racionais MC's são no Brasil hoje, deve-se a um processo de formação construído no chão de barro do Instituto Geledés.

Quando você se assume "artivista", quando se assume artista com compromisso político, significa o tempo inteiro construir narrativas de que você nem é tão artista assim, ou o que você faz nem é tão bom assim, do ponto de vista da construção técnica do que venha ser artista. As suas imagens nem são tão potentes assim, porque essa euforia toda em torno do que você faz? Porque quando o seu filme vai para o Odeon e lota, o que é que faz a Ângela Davis sair dos Estados Unidos e vir fazer conferência de abertura no lançamento de um filme, na abertura de um festival de cinema negro? Porque essa euforia toda bagunçando um país em torno de alguém que nem é artista? Nem é filha, neta, bisneta, tataraneta, de cineasta famoso, nem é da família Rocha, gente! O que é que faz? Então, o sistema opressor vai tentar o tempo inteiro dizer que a gente não é artista, porque a gente consegue assumir o nosso posicionamento de ativista.

E então, nos restam algumas opções: se enquadrar e se encolher, se encolher para caber dentro do conceito raso de artista que a branquitude tem; ou voltar para casa e sucumbir à depressão, mudar de área, tentar fazer qualquer outra coisa; ou **vamos ouvir o movimento de mulheres negras, botar o bico na diagonal e dizer, saia da minha frente**

e se saia logo! Se saia, porque nossos passos vêm de longe e mulher preta não dá ré. A minha escolha particular é pela terceira opção e não abro mão, em contexto nenhum. Seja em sala de aula, no palco de Cannes, no comitê que escolhe filmes para o Oscar, em qualquer contexto de ser apresentada como uma cineasta ativista. Porque eles não contam com a coragem que a gente assume para o mundo, que é exatamente a nossa identidade, não contam que a gente diga para o mundo que a gente sabe exatamente quem nós escolhemos ser.

Eu escolhi compartilhar com o mundo a complexidade da minha existência, da minha interpretação, da experiência que é minha vida em comunidade e nas comunidades negras no Brasil e no mundo. E estou afetiva e inteiramente comprometida com isso. E o mundo vai precisar interagir comigo, entendendo que sou eu. Não vai caber qualquer roupa. A roupa que vou usar em qualquer contexto será a roupa escolhida por mim.

Espiritualmente, sempre fui organizada. Minha bisa era macumbeira e nasci na frente do terreiro. Então, sempre que precisava de uma limpeza já estava ali. Quando precisei de um bori, já estava ali, precisou ser feita, já estava ali. Por isso, não vivenciei a situação da ausência de suporte e de equilíbrio do ponto de vista espiritual. E quando eu falo de equilíbrio do ponto de vista espiritual, não estou dizendo que todas as pessoas negras, necessariamente, precisam estar vinculadas ao candomblé, ou a religião de matriz africana. Estou dizendo que, a tranquilidade da nossa existência espiritual, daquilo que equilibra a gente internamente, ela é necessária para que a gente garanta alguns enfrentamentos, seja você conectado do ponto de vista de fé com algo, ou seja, inclusive a sua tranquilidade interna com a ausência de fé. O importante, de fato, é como a gente se equilibra internamente diante dessas instituições e constituições sociais que nos aprisionam.

Além disso, eu venho de uma família nuclear que tem essa ideia da criação em comunidade, ela foi vivenciada e ainda é até hoje. Eu sempre tive com quem contar do ponto de vista da família. "Ah, minha mãe, quero ser artista plástica, quero pintar a óleo igual o Michelangelo pintou a Capela Sistina". Minha mãe me deu uma tela, não me deu a tinta óleo, porque era muito cara, mas deu a tinta guache. Logo, não

deu certo, não virei artista plástica. Mas o fato é que tinha minha mãe ali, dentro das suas possibilidades, me dando suporte para a fruição desses meus desejos.

Eu queria montar uma banda na pré-adolescência para tocar chorinho. Estava fazendo aula de cavaquinho na escola e conheci composições de Chiquinha Gonzaga, Joaquim Calado e calhou de ser bem no período que estava passando Chiquinha Gonzaga na Globo. E como a produção imagética interfere nos nossos desejos, eu queria tocar aquele tipo de música. Era o período do "É o Tchan" em Salvador, entende? Estava todo mundo na quebradeira do Harmonia do Samba, e eu estava enchendo o saco de minha mãe porque queria uma banda de chorinho baiano. Minha mãe não tinha grana para garantir os instrumentos, mas ela tinha grana para garantir uma guia de camarão para vender camarão ao alho e óleo em Itapuã ou em Jauá e com o dinheiro da venda de camarão comprar os instrumentos. Só que o dinheiro que consegui com a venda dos camarões não dava para comprar os instrumentos de sopro, piano e essas coisas todas. Acabei comprando um pandeiro, um rebolo e um tantan e o que a gente tinha de fato era a estrutura para fazer pagodão baiano. Ainda que o que eu tivesse dentro de mim era o desejo de fazer chorinho. A construção de trilha sonora das minhas obras, busco na Orquestra Rumpilezz, a música clássica preta, porque ainda havia esse desejo não realizado da pré-adolescência.

Com o passar do tempo, hoje em dia, o que quero não é mais ter uma banda de música clássica, porque já entendi que não rolou o tempo de dedicação e estudo para isso, mas é uma estética que me interessa, por isso fico sempre muito atenta ao que o Tiganá Santana está fazendo, ao que Virgínia Rodrigues está cantando e tudo mais. O movimento negro feminista e as mulheres negras falam para gente que é importante a política da citação, é importante a política da auto referência, sabe? É importante que a gente vá buscar, entre os nossos, a referência artística e estética que impulsiona nossa produção imagética.

Tenho uma trilha sonora que traz a destreza, a elegância e complexidade da produção de Tiganá Santana e a interpretação de Virgínia Rodrigues. Trago do ponto de vista da literatura, Lívia Natália, uma poeta do nosso tempo, uma poetisa do nosso tempo e Luiz Gama, de um

tempo em que nem existíamos, mas que acabamos compartilhando o mesmo objetivo. E vestimos com uma referência ao Bispo do Rosário, dialogando diretamente com as artes plásticas e recheando essas imagens, essas produções imagéticas de coisas que são nossas, de processos que são nossos.

Fomos para a Mostra Tiradentes de 2020, em que fizemos o lançamento do filme, com um elenco que tem Léa Garcia. Ela começou a atuar no Teatro Experimental do Negro, é uma das principais referências para o desenvolvimento de técnicas de atuação expressionista no Brasil. E aprendi isso ali, no chão de fábrica do Teatro Experimental do Negro. E, no mesmo elenco, estava a Dirce Tomás, que vem de uma escola de Teatro Negro em Curitiba, São Paulo, no período da década de 80, 90. E tem Valsoriano, que vem do Bando de Teatro Olodum, na Bahia. Tem Débora Marçal, Flávia Rosa, Adriana Paixão e Pri Preta, que vem da companhia Capulanas de Arte Negra. Estamos falando em um elenco que compõe um histórico de Teatro Negro no Brasil da década da 50 à 2018, à contemporaneidade, e tudo isso está registrado. É eternizar nesse suporte imagético e reunir o resultado de muito do que são nossas lutas coletivas.

Quando chegamos no festival, na Mostra Tiradentes em 2020, em uma coletiva de imprensa, um crítico perguntou, “nossa, mas quais são as referências desse filme? Ele é tão televisivo?” Aí dou uma risadinha e penso, perguntou, agora aguente, sacana! E após descer o pergaminho, no final ele falou, “nossa, eu preciso estudar mais, não conhecia nenhuma dessas referências". A gente dá o xeque mate no tabuleiro de xadrez, porque eles acham que não temos referência própria. Eles acreditam que não nos conhecemos, e construíram uma ideia de disputa entre nós, e usam isso constantemente contra a gente, que deixamos de compartilhar informação. Se tem uma coisa difícil no país é preto confiar em preto, é difícil demais a gente confiar na gente mesmo. É muito difícil escrever um roteiro e mandar para outra irmã preta para ela criticar para você, porque quando ela voltar apontando fragilidades do seu roteiro, a primeira coisa que passa pela cabeça é que ela é invejosa, só porque eu estou contando história e ela, não. Isso acontece cotidianamente, sabe? Às vezes, a gente não perce-

be, vai se afastando, deixa de consumir as nossas próprias coisas, de trocar entre a gente em nome do culto ao individualismo perverso. E isso, corrobora com o fortalecimento do racismo, porque produz ansiedade e doenças.

Individualmente, é enlouquecedor viver sem acesso às suas estruturas de privilégio. E nós, em função dessa ideia da meritocracia, corremos tanto atrás desse ideal, que agora é insuportável conviver com gente burra, está insuportável, porque, de fato, a nossa capacidade coletiva, de interpretação e articulação de soluções para as questões contemporâneas, é muito superior. E só entendemos que é muito superior quando nos permitimos tirar, abrir mão temporariamente daquilo que brilha do outro lado, para prestar atenção no que é nosso. Porque do contrário, Bispo do Rosário vai deixar de ser o gênio que ele foi, e para nós vai seguir sendo só mais um louco.

E seguimos um caminho em que a branquitude lucra com nossas histórias. Na Bahia, lançaram um filme feito por uma dupla de cineastas brancos, os irmãos Lisboa, que são dois brancos da aristocracia baiana. O filme se chama *Alan, e a história* acompanha um jovem negro em Salvador, inteligentíssimo, um menino de uma capacidade argumentativa e retórica, com grande talento para a produção do rap. E eles o acompanharam durante alguns anos com a câmera deles, travestidos de parça. Mas uma coisa eles sabiam, que com o percurso de vida do Alan, ele iria morrer, era uma morte certa e tudo o que eles precisavam fazer era fotografar e filmar os pontos chaves da vida daquele menino, até que a morte iminente acontecesse para que no pós-morte de Alan, eles surgissem como salvadores da pátria e como os brancos que salvaguardam a memória de um jovem preto genial. Genial, porém, morto, né? Genial, porém, com sua vida e sua juventude interrompida. Genial, porém, sem ter acesso às possibilidades de produção e fruição da sua arte. E, de fato, é vitimado por uma morte tão previsível, dada a trajetória de vida que foi possível para ele. E os dois foram tratados como geniais, porque passaram 15 anos filmando o menino, esperando ele morrer. Eles só não contavam com o fato de que eles iriam lançar o filme em 2022, em um dos maiores festivais de cinema do país, e eu estaria no júri, com a possibilidade de debater com o júri e chamar a atenção para a perversidade

do que estava sendo engendrado, e que não fazia mais sentido em 2022 o júri referendar esse tipo de postura de realizadores e artistas do audiovisual que explora a miséria alheia em benefício do construto de suas carreiras, porque construir carreira assim é fácil. Naquele júri, tinha outros dois homens brancos, que olharam para mim e disseram: "nossa, eu nunca tinha pensado sobre isso, faz todo sentido. O filme é terrível, a gente não vai premiar esse filme." O filme saiu daquele festival sem nenhuma estatueta. E qual foi o grande comentário? "Nossa, como esse filme não levou nada?" E força o público a olhar para o filme tentando encontrar as falhas dele, faz a imprensa e a crítica olhar para o filme buscando as falhas, e até onde me conste o filme não foi selecionado em mais nenhum outro festival no Brasil, até esse momento. Então, tem um lugar de "Nossa, Vivi! Você estava lá perseguindo os brancos?" Não. Longe de mim. Adoraria ter esse poder, juro que adoraria. A gente, às vezes, gosta de maldade, mas não era o caso.

Eu estava me valendo do estatuto, de fato, do constrangimento da branquitude, porque eu era minoria. Eram dois homens brancos e eu. Foi a branquitude que decidiu não premiar o filme, não eu. Imagina. A gente vive em uma democracia. Um corpo é um voto. Então, com um voto sozinho, não conseguiria decidir. Mas eu consegui influenciar, e aí todas as vezes que podemos influenciar nos processos, não podemos fugir dessa nossa possibilidade. Porque Sueli Carneiro estava no STF, mas ela não tinha direito nem a um voto, era só escuta e ela influenciou o principal voto daquela comissão, influenciou o voto do relator. Ela foi para aquele púlpito sabendo que era dentro dos olhos de Lewandowski que ela precisava falar, porque era ele quem produzia o relatório. Então, ela conhecia aquele jogo a ponto de entender que o STF, a corte, se organiza assim, o relator monta o seu voto, uma galera se organiza para acompanhar o relator, e outra galera se organiza para discordar do relator e, para discordar do relator, precisa pedir vistas do processo, vistas do relatório, levar o relatório para seu gabinete, estudar estrofe por estrofe e encontrar fundamento jurídico para discordar.

Por isso, é importante saber como o jogo funciona, para não ficarmos desperdiçando energia. Tem processos que a gente vai falar frontalmente, outros iremos apenas sorrir. E há processos em que iremos

deixar que a branquitude faça maldade para ela própria, que é sobre limpar a própria merda, literalmente. Para isso, precisamos estar em um lugar de equilíbrio e segurança interna muito grande.

Nessa trajetória de pouco mais de 18 anos produzindo no audiovisual, até hoje, eu nunca tive coragem, individualmente falando, de deixar que os meus boletos para serem pagos dependessem só do audiovisual. É por isso que insisto em contar para o mundo que sou cineasta e advogada, porque meu irmão quando o bicho pegar, vou para o escritório e vou advogar, mas não volto para a sarjeta, produzida pela branquitude para o destino de nossos corpos.

É importante entendermos que tomar essas decisões para a própria vida, acolher o ativismo e o compromisso de construção de novas imagens para a própria vida, tem as suas delícias, mas também seus tensionamentos e, muitas vezes, precisamos entender que nem todos os nossos e as nossas vão conseguir bancar por conta das suas estruturas.

A APAN [8]

Quando nos juntamos ali para desenvolver a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro no Brasil, tivemos como objetivo reunir todo mundo. Se você está no audiovisual, não interessa se carrega o cabo, se é diretor, fotógrafo, você é profissional do audiovisual e é preto. Todo mundo é atravessado pela mesma experiência de violência nesse setor, então, bora se juntar com a premissa de que precisamos confiar uns nos outros. Era sobre compartilhar esse lugar de segurança que pude desfrutar no interior da minha família.

É um trabalho gigantesco mobilizar essa galera toda, essas subjetividades e identidades todas, do tamanho da nossa diversidade, complexidade e inteligência na direção do combate e ferimento do racismo de morte. Eu sou de peixes e sou utópica, então, ainda acho que nossa geração vai conseguir ver a queda do racismo assim, tipo um obelisco, e estarei filmando, não tenho dúvida que minha lente vai ser uma das primeiras ali na frente da queda do tinhoso.

Compartilho tudo isso, porque esse lugar de construção afetiva e

[8] Para conhecer mais da APAN, acesse: https://apan.com.br/

comprometida, na verdade, reivindica uma tecnologia que é muito antiga e conhecida por nós, a tecnologia do compartilhamento. E, só por isso, a gente conseguiu permanecer no pós-tráfico, a gente conseguiu ser generosos entre as diversas etnias, entre os diversos povos que foram sequestrados. Conseguimos aprender uma forma de nos comunicarmos sem falar o mesmo idioma. Então, acho que para continuarmos produzindo imageticamente com a potência que temos produzido no Brasil nos últimos 10 anos, do ponto de vista das produções negras, mais do que acreditar que precisamos disputar quem aperta o botão da câmera de celular ou quem aperta o botão de uma *Alexa Mini* ou uma *Rade On* ou de uma outra câmera avião qualquer que possa ser inventada, é entendermos que vamos precisar compartilhar muito conhecimento e formas de fazer entre nós. Porque eu acho que ainda está aí, sabe, no culto ao movimento coletivo, a alternativa para combatermos o racismo.

Meu filme foi selecionado para o Fespaco, que é o maior festival de cinema negro do mundo, acontece em Uagadugu, em Burkina Faso, e, em 2009, fui para o Fespaco representando o filme, e óbvio que cheguei lá como? Lá em cima. Tipo o nariz e a nuvem no mesmo patamar, lado a lado, assim, não precisava nem de avião de tanto que eu andava lá em cima. E, então, ao chegar lá, vi tanto filme diferente. Uns bons, outros ruins, outros fabulosos e pirei. Todos feitos por pessoas pretas. Homens, mulheres, pretos viados, pretos trans, tudo, tinha de tudo. Falava sobre preto sorrindo, sobre preto chorando, sobre preto transando, sobre tudo, tinha de tudo, tudo, tinha de tudo. E eu entrei em parafusos, porque o que era que eu tinha de fato? No Brasil, eu era uma das poucas pretas ali, em 2007, 2008 fazendo cinema então, tinha esse lugar, esse flerte gostoso da exceção. Ao chegar em Burkina, eu era mais do mesmo e meu filme nem era um dos melhores, ninguém precisou me dizer isso, eu vi e saí de lá, destruída, meu mundo caiu. Voltei para o Brasil e pensei: "Fudeu! Todos os filmes que eu me preparei para fazer a vida todinha já foram feitos. Não tem mais o que ser feito assim, tudo já foi feito por pessoas pretas: todos os meus argumentos caíram por terra. Não tinha mais argumento, estava tudo lá. E isso foi da insônia ao processo que surge o roteiro do Mumbi, Sete cenas pós-Burkina, porque é exatamente a coisa do que fazer depois de ir lá.

Esse festival tem uma coisa muito mágica, pois sua abertura e seu encerramento são feitos num estádio de futebol. E foi a primeira vez que eu vi um estádio, eu sou Bahia, né? Então, Bahia é uma coisa séria, a gente encara essa torcida como algo importante e sério na vida. E, foi a primeira vez, assim, que eu vi um estádio onde as pessoas tinham cartazes de filmes torcendo pelo filme, sabe? Os trabalhadores, as pessoas comuns, não eram uma audiência de críticos rasos e blasé, sabe? Era povão, tipo o povão mesmo que torce pelo Bahia, pelo Vitória, a galera, sabe? Sabe a torcida do Corinthians? A galera da Vai-Vai, era essa galera dentro do estádio, era essa pulsão de vida, ali, segurando, com muito amor e com muita veemência, um cartaz de filme. Aquilo é encantador.

E o Mumbi surge desse lugar de desconforto, desse não saber o que fazer. Eu já pensava que eu ia ser só advogada, porque já não dá mais pra ser cineasta, já fizeram tudo que eu iria fazer. E isso me força a revisitar a cinematografia brasileira, me força a revisitar como os corpos negros eram filmados na cinematografia brasileira, me força a olhar para Deusa Negra, que é um filme que até hoje, é a única coprodução entre Brasil e Nigéria que existiu para a longa-metragem de ficção, e que só foi possível por conta de um ajuntamento dos movimentos negros naquele período.

Há cenas da Deusa Negra no Mumbi, nas quais vou olhar para o que era a figura do Grande Otelo, e buscar momentos de liberdade dele na tela, que é um filme que, de uma certa maneira, retrata a história da cinematografia brasileira refletida nas paredes do quarto e, a partir das reflexões de Mumbi, mexendo nesse baú da história, tento entender o que é que ela vai fazer depois de ter vivenciado aquela experiência no festival. Ademais, concluo que é um filme que eu fiz para mim, não escrevi em festival, não distribuí e agora ele tem sido exibido em alguns processos, mas é isso, é o filme que me orienta politicamente, e que dá régua e compasso a minha existência cinematográfica.

CONSTRUINDO NARRATIVAS NAS REDES SOCIAIS

POR
CAIO FRANCO

Eu pensei em falar um pouco da minha trajetória. Em cada ponto, vocês vão perceber uma certa linha de como a minha própria história me ajudou na construção do que eu faço hoje. Eu me interessei por essa área de comunicação desde a infância, principalmente no cinema; eu gostava muito de assistir filmes e desenhos. Sempre me interessei muito por esse universo da narrativa visual. Passei na PUC-Rio, consegui uma bolsa e fui fazer o curso de comunicação em cinema. Lá dentro, e desde sempre, me interessei pela estética visual do cinema. Estudei para ser fotógrafo em cinema, porém, ao logo do curso, me interessei também por direção após participar de aulas em cinema documentário. Eu sou de uma família de classe média e sempre foi muito difícil ter acesso a equipamentos. Na faculdade, muita gente já tinha acesso por conta da família, já tinha pais e mães que trabalhavam na área. Havia uma certa panelinha para fazer os filmes e eu nunca conseguia entrar como fotógrafo. Então, acabei pegando um pouco de bode dessa área e migrando para outras.

O meu trabalho de conclusão de curso foi sobre filmes de arquivo, ou seja, que utilizam imagens de arquivo, porque eu estava começando a me interessar pela dinâmica em alguns filmes que produziam imagens novas. Eu estava me interessando por essa área do cinema de ver filmes que os diretores optaram por caçar imagens que já tinham no mundo, imagens recentes e históricas, ou davam câmeras para pessoas, criavam um certo dispositivo e eles se desprendiam dessa criação das imagens. Quando me formei, atuei como assistente de pesquisa em um estágio, que depois virou um trabalho fixo. Eu comecei a trabalhar diretamente nos projetos que exigiam pesquisa de imagem e conteúdo. Por exemplo, chegou um projeto de um livro que estavam fazendo sobre a história do Arpoador, que é uma praia lá do Rio de Janeiro: então, eu tinha que ir para o acervo pesquisar imagens, jornais e o que mais tivesse produzido sobre o Arpoador. Essa base de pesquisa foi importante para mim anos depois de fazer o meu filme. É preciso compreender que muita gente já fez muita coisa e quando temos uma ideia de que sempre vamos chegar em algo muito original e novo, isso pode ser um tiro no pé.

Depois de começar a trabalhar com pesquisa, no ano seguinte, eu conheci a Júlia na faculdade. Em 2014, ela começou um canal no YouTube, que talvez alguns de vocês conheçam, chamado Jout Jout Prazer, o qual virou um canal muito grande. Foi um canal que encerramos ano passado, mas que tem, hoje em dia, se não me engano, 2 milhões de inscritos e acho que mais de 200 milhões de visualizações nos vídeos que fizemos ao longo dos anos. Comecei a trabalhar com ela em 2015 e o canal foi crescendo muito, éramos só eu e ela na criação de

conteúdo. Nós pensávamos no tema, gravávamos e editávamos, para, no dia seguinte, o vídeo estar no ar, e chegava a 100 mil visualizações. Era uma dinâmica muito interessante de produção de conteúdo e muito insana também. Em 2016, saímos do Rio e viemos para São Paulo, porque as coisas estavam sempre acontecendo por aqui. Passamos a produzir dois vídeos por semana e, nesse período, atingimos a marca de 1 milhão de inscritos, o que, na época, era imenso. Era eu e ela,

Toda semana a gente tinha que estar com a cabeça funcionando e como era um canal que falava de quase tudo, a gente fazia desde vídeos super sérios até vídeos que era para ser entretenimento. Tinha que estar com a cabeça sempre muito fresca.

Em 2018, eu comecei uma pós-graduação em Cinema-documentário aqui em São Paulo. Eu estava imerso na internet, mas queria voltar também a fazer cinema, porque gosto muito, é a minha formação. Dentro da pós, fiz meu primeiro curta-metragem, que, felizmente, rodou bastante o Brasil em vários festivais. E, depois, a partir de 2020, eu comecei a colaborar com outras pessoas, em outras empresas, só que veio a pandemia, tudo deu uma pausa, eu tive um filho também, então, a vida estava mais agitada. Esse é um pouco do panorama da minha carreira desde que eu me formei.

Eu quero compartilhar com vocês um pouco do meu processo criativo e coisas que sempre permeiam por ele. Quero falar um pouco sobre como funciona o meu processo de busca de referências para produzir os projetos novos que eu vou fazer.

Pretendo falar sobre como funciona o meu processo de pesquisa, que eu acredito que pode ajudar vocês nos seus próprios processos individuais quando vocês começarem a trabalhar, ou se já estiverem trabalhando nessa área. Também falar sobre a possibilidade de errar, de fazer testes, que, para mim, foram super importantes nos meus processos.

Começo falando sobre as referências. Em 2016, o canal já estava muito grande e a gente sempre tinha chamado para fazer publicidade, apresentar algumas empresas e fazer algum conteúdo em cima disso. Sempre construímos um caminho de muita liberdade no que a gente fazia. Isso foi desde o primeiro público que fizemos e não ser uma coisa muito quadrada acabou virando uma marca nossa que até as em-

presas buscavam. Nesse mesmo ano, tivemos uma publicidade com uma empresa chamada *Dog Hero*, que é um lugar que se você tem pet e vai viajar, pela Dog Hero é possível chamar alguém para cuidar do seu cachorro ou gato. A publicidade era para apresentar isso. Estávamos em um processo de entender como fazer, como apresentar a empresa. Dentro desse processo, fazíamos um *brainstorm* e eu lembrei da época da faculdade em que eu gostava muito de cinema mudo, achava muito interessante esses primeiros anos do cinema em que só se contava uma história a partir da imagem, basicamente, e de cartelas, mas não havia o auxílio do som direto. Eu pensei: será que dá para fazer alguma coisa pegando referência de cinema mudo?

Começamos a escrever o roteiro e fizemos esse vídeo[1] que foi super bem elogiado pela empresa, eles amaram, o público também adorou, porque era uma coisa muito antiga, tinha mais de 100 anos que a norma era outra. E, nesse processo de pensar a criatividade e um outro modo de contar uma história, escolhemos resgatar uma linguagem de 100 anos atrás. O vídeo foi super bem recebido por essa criatividade.

Essa história é para dizer que as referências que carregamos sempre podem ser usadas por vocês quando estão fazendo trabalhos. Nunca percam isso de vista: pensar os seus gostos como possibilidades de criação, de potência criativa. Seja um hobby ou uma coisa que você gostava de assistir, quando criança, ou na faculdade, trabalhos de artistas, isso sempre pode dar uma reciclada na cabeça para pensar em trabalhos novos.

Ainda falando sobre o quesito referência, trago um exemplo mais recente. No ano passado, eu fiz um trabalho com a Casa Sueli Carneiro, em que criamos, juntos, um projeto de educação política, com duas frentes: uma educação política mais direta para explicar alguns temas que permeavam a eleição, e o outro, que era um braço mais documental: entrevistar jovens que iam votar pela primeira vez nas eleições presidenciais. E, dentro desse processo de pensar em como fazer isso, eu sempre retomava,as coisas que eu gostava de assistir, desde anos atrás até o que eu assisto atualmente.

Eu sempre fui muito rato de YouTube, de Instagram, de caçar refe-

[1] Para assistir ao vídeo Paz nas férias: aprenda como, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=vjD3_qw_rbI.

rência, de salvar coisas. E, nesse projeto, por exemplo, eu teria que fazer entrevistas com essas pessoas que iam votar e queria que fosse objetivo, sem muito elemento no cenário para distrair, queria que fosse um olhar direto para a câmera. Fiquei pensando "nossa, como é que eu apresento isso para o pessoal da Casa Sueli para eles terem uma noção visual do que pode ser o projeto?", e também para mim, como diretor do projeto, eu tinha que partir de algum lugar, de alguma base, tanto para mim, no sentido de me organizar mentalmente, de entender o que eu quero, quanto para a minha equipe, falar, por exemplo: "Olha, preciso de um fundo terracota, preciso de uma luz suave...". Referência é sempre importante nesse processo, tanto de apresentar para os clientes quanto para as pessoas que você está trabalhando junto, para elas terem uma noção do que isso pode gerar, de onde isso pode levar, até para você, como pessoa que está ali na frente, se guiar e ter um norte para levar tanto a sua equipe quanto o projeto em si.

Então, para esse projeto, eu queria o olhar do entrevistado direto para a câmera e lembrei de um canal, que eu assistia há muito tempo atrás, chamado Cut, que sempre tinha umas experiências sociais. Eles chamavam várias pessoas para falar de um tema, juntavam uma criança de 8 anos com um senhor de 80 anos para falar sobre a vida e filmavam isso. Eu adorava assistir. E daí, eu lembrei de um projeto deles[2], que me fez pensar: "nossa, talvez isso faça sentido de ser feito também visualmente".

Nesse projeto, eles chamavam diferentes pessoas para reagir a uma palavra. Nesse caso, chamavam mulheres negras para reagir a uma frase que em português significa: "posso tocar no seu cabelo?". Eu gostava muito disso, de serem diferentes pessoas reagindo ao mesmo tema. Dentro do processo do projeto que fizemos sobre política, partimos do dado de que iam ser dois milhões de novos eleitores, entre 16 e 18 anos, um aumento bem significativo em relação à última eleição. Dentro desse projeto, tínhamos pensado em fazer essas entrevistas pautadas por temas, como meio ambiente, educação, saúde. E eu queria algo parecido com aquele vídeo uma reação a um tema e, a partir desse tema, a gente começaria a discutir: "meio ambiente - o que você pensa quando está falando de meio ambiente?", "Ah, penso isso, penso

[2] Para assistir ao vídeo Can I touch your hair?, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=qaU67Ps7TWw.

aquilo". Para o projeto sobre educação política, reunimos dez jovens.

E a partir dessa referência, apresentei a proposta para o pessoal da Casa Sueli Carneiro, elas adoraram e realizamos isso aqui:

SUGESTÃO DE VÍDEO:
A Política é Nossa
Meu primeiro voto

https://www.youtube.com/watch?v=52fqxnOTaso

Em relação a essa pesquisa que eu faço, na internet, sempre estou atento aos vídeos sobre os temas que eu gosto para salvar em pastas. Assim, quando estou nesse processo de pesquisa, é sempre mais fácil encontrar essas referências, reencontrar o que já achei interessante. Sempre que a gente vai assistir um filme, ou ver o YouTube, o Instagram, o TikTok, a gente está sempre com um olhar muito passivo em relação a esse consumo de conteúdo, e tudo bem, é feito por isso também. Mas quando estamos trabalhando na área, é sempre muito interessante guardarmos o que gostamos, o que achamos interessante, olhar de novo, talvez um dia depois ou quando estiverem nesse processo de pesquisa de referência e já com olhar ativo, sem um olhar passivo. É bom pausar o vídeo, anotar o que está sendo feito.

Por exemplo, naquele vídeo do canal Cut, as pessoas estavam olhando para a tela. Era um plano médio, não era um plano aberto, não era um close. Eu queria exatamente isso também. Nesse processo, é importante se perguntar: "como é o fundo? Como é a direção? Em um primeiro momento, é isso: assiste, se diverte, chora, deixa esse conteúdo, essa obra entrar em vocês da forma que for.

É importante ter um olhar ativo: como estão comunicando? Como é que está sendo feito todo esse projeto? Tem design gráfico, é documental, tem ficção, como é isso? E, nesse segundo olhar, vocês têm que estar bem atentos. Por exemplo, uma coisa que eu adorava fazer na faculdade de Cinema era buscar os filmes dos quais eu gostava, que eu tinha como referência para a vida, e caçar os roteiros deles na

internet e assistir de novo lendo o roteiro. Assistia o filme e lia o roteiro, pausando em cada cena e anotando o que o diretor havia feito. A linguagem de roteiro de cinema é bem direta: "André entra no carro, liga o carro, dirige, acende um cigarro e desce, para na esquina, desce, compra uma Coca". Para filmar isso, tem um milhão de possibilidades. Então, eu gostava muito de fazer esse processo, de estudar alguns diretores assistindo o filme enquanto lia o roteiro.

Aprendi muito sobre direção assim, porque é uma coisa óbvia, você está lendo o roteiro e viu como a pessoa pensou em fazer aquilo e como ela realmente fez. Dadas as devidas proporções, dá para fazer isso com qualquer coisa. Por exemplo, estudar um Instagram que vocês gostam do visual: esse aqui tem duas paletas de cores, usa tal fonte tal, tem vídeos de um minuto, sem fala, só com cartelinha e assim por diante. Essa é uma forma de pesquisa ativa para quando vocês estiverem nesse lugar de pensar os seus próprios projetos.

Em 2019, fiz um projeto com a Companhia das Letras, que é a principal editora do Brasil. Na época, o mercado editorial estava passando por uma série de problemas, livrarias fechando, os livros não estavam vendendo muito, porque o preço estava alto, e o dono da editora escreveu uma carta aberta, "Por amor aos livros", falando um pouco sobre a situação editorial no país, e eu, como gosto muito de literatura, fui falar com o pessoal da comunicação para tentarmos fazer alguma coisa juntos. Eu adoro esse universo, queria ajudar de alguma forma e também ganhar uma grana fazendo um projeto com o que eu gosto, esse é o mundo ideal, trabalhar com o que se gosta.

Criamos uma série de pequenas entrevistas com autores que não necessariamente estavam lançando livro , porque eles têm um leque muito grande de autores da editora, que, às vezes, estão mais parados, e eu tinha curiosidade de conversar com esses outros autores que não estavam, necessariamente, em voga no momento, para tentar resgatar eles de alguma maneira, e também exercer a minha capacidade de entrevista e de fazer esse tipo de vídeo, porque eu estava começando a me interessar muito por isso.

Essa é uma área do cinema e do audiovisual da qual eu gosto muito, tanto que eu fiz pós-graduação em Cinema e Documentário. Gosto

muito dessa troca com o outro, que, dentro do audiovisual, na grande maioria dos casos, só acontece quando se liga a câmera, e quando você liga uma câmera na frente de uma pessoa, tudo pode acontecer, desde uma coisa incrível, até a pessoa se calar e ser uma grande tragédia. No projeto da Casa Sueli Carneiro, por exemplo, teve um processo de pesquisa para encontrar os jovens e foram entrevistas excelentes, tirando uma em que a pessoa estava muito tímida e eu não conseguia desfazer essa timidez e trazer elementos da vida. Isso acontece, não fiquem aflitos. É sempre interessante pensar em planos A, B, C.

Enfim, criamos esse projeto de entrevistas com os autores da Companhia das Letras e a literatura já era um universo do qual eu gostava muito e assistia muitos vídeos no YouTube. Quando fechei esse trabalho, a primeira coisa que eu fiz foi apresentar entrevistas com autores para vermos o que e como já foi feito,em programas de TV e no YouTube, porque, para mim, é muito interessante saber o que já foi produzido, para entender o meu próprio caminho. Para o projeto, pensei em fazer esses vídeos tentando não focar muito nos livros, e, sim, no entorno da obra, um pouco da vida do autor, da autora, o que os cercam quando se está no processo criativo.

Passando para o próximo assunto, para além da pesquisa, lá no início, pontuei uma outra questão sobre testes e erros, e o que fazer com eles. Na entrevista com Ana Maria Machado[3], o vídeo começa com as imagens da livraria e isso foi porque eu errei, porque fiz esse processo todo sozinho. Não consegui equipe, não lembro se foi por grana, não lembro o que aconteceu, mas eu fui sozinho para a casa dela fazer a entrevista. Eu sozinho fiz som, câmera e a própria entrevista. O que, obviamente, tem tudo para dar errado, porque você não tem como se concentrar na pessoa fazendo três coisas ao mesmo tempo. E, nesse dia, foi quando eu percebi que, dentro do audiovisual, um ou outro projeto se torna possível de acontecer quando estamos sozinhos. Precisamos de uma equipe.

No momento em que estava fazendo a entrevista, fiquei atento ao que ela estava falando. É preciso ter uma escuta atenta para pegar uma brecha de alguma fala e fazer uma pergunta logo em seguida, ou explorar alguma coisa que ela falou ali que talvez seja interessante para o vídeo. Ao mesmo tempo que eu a escutava, eu olhava para a câmera e pensava no quanto estava escuro. Como eu não estava olhando para

[3] Palavras Cruzadas #01: Ana Maria Machado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NJURZcH9BVI.

a câmera sempre, ela saiu de foco, então, pensei: como vou entregar essa entrevista assim fora de foco, não existe essa possibilidade. Precisei solucionar. Ela ia viajar no dia seguinte, então, eu não conseguiria filmá-la. Geralmente, quando se filma alguém, é possível fazer imagens de cobertura da pessoa andando em casa, mexendo na mão, conversando para acompanhar a fala. Então, eu pensei em ir na livraria, para pensar e filmar as imagens que flertam com esse universo e assim conseguiria cobrir as imagens em que ela está fora de foco.

Independente do que estiverem fazendo, é muito difícil fazer tudo sozinhos. Eu sei que, às vezes, a grana é pouca, ou não tem grana, e as pessoas não querem trabalhar sem grana, o que é compreensível, mas, sempre que possível, chamem outras pessoas para fazerem as coisas e sugiram dividir as funções. O audiovisual tem várias funções, não é à toa, porque escolhemos focar em algo e ser bom naquilo. Eu, por exemplo, hoje em dia, estou focado em direção, não mais em fotografia, como foi quando eu estava na faculdade. Por mais que eu tenha noções, não trabalho mais como fotógrafo, sei que tem pessoas melhores do que eu no mercado, então, sempre que possível, chamem outras pessoas para vocês não ficarem sobrecarregados e acontecer exatamente o que aconteceu comigo, porque sozinho não se faz nada direito, não filma, nem entrevista, nem faz som direito.

E outra coisa: quando acontecer esses problemas, não se desesperem. Pensem em um plano B, em como vocês podem amarrar isso, porque, no geral, sempre tem alguma possibilidade de ajustar esses obstáculos que acontecem.

Retornando ao projeto com a Casa Sueli Carneiro. Para falarmos sobre educação política, escrevemos, se não me engano, 10 ou 11 roteiros falando de temáticas que envolviam a eleição, ou seja, o funcionamento do processo eleitoral aqui no Brasil. Nos concentramos em explicar o significado do Poder Executivo, Poder Judiciário e em como funciona a divisão dos votos para deputados. Os vídeos eram para as plataformas que a Casa tinha conta, um para o TikTok e outro para o Instagram. Reunimos uma equipe para pensar como a gente poderia fazer isso, de que maneira poderia ficar legal e eu pensei em fazer alguma coisa partindo de ilustrações, para contar essas histórias, esses roteiros. Fiz

a pesquisa, apresentei para o pessoal da Casa, elas apoiaram e falaram para a gente seguir. No primeiro dia de set, com isso em mente, fui fazer o teste para ver se isso ia dar certo, porque poderia não dar, e não. Eu queria ilustrar as temáticas em um vídeo acelerado.

A referência era um canal que eu seguia no TikTok. Eles fizeram um projeto, o mês da História Negra, em que eles contavam algumas histórias. Eu queria fazer uma coisa parecida com isso para esse projeto, explicando a temática da política.

Pensamos em fazer stop motion, eu imaginei que ia dar uma certa dinâmica e, para o público, ia ser um pouco mais interessante de assistir. Mudamos de ideia em cima da hora e resolvemos fazer isso aqui[4].

Não tinha como eu não entregar nada, né? Então, tinha que pensar em um plano B e achei que seria interessante fazer stop motion, o resultado foi mais do que eu queria. Eu não sabia fazer stop motion, tive que aprender na marra. Às vezes, pode acontecer de nos depararmos com um caminho que não é o ideal, não é o que tínhamos pensado, esse é o momento do teste, é isso que vai nos ajudar a nos organizarmos dentro do projeto da nossa vida profissional. Quando vocês estiverem à frente de projetos de comunicação, ainda mais com clientes, reservem um tempo para fazer alguns testes, porque pode acontecer de o que pensaram em realizar não dê certo. E é importante ter uma ideia, alguma coisa que flerte com o que vocês estavam pensando, porque, senão, vocês desperdiçam o trabalho.

Nesse caso, encontramos essa solução e foi um grande aprendizado até para mim, porque eu nunca tinha feito stop motion, foi uma trabalheira para fazer esse trampo, mas, no fim das contas, hoje, eu posso fazer outros trabalhos assim, porque eu já tenho uma mínima noção de como é, acabei entrando em contato com outras pessoas que também conseguiam fazer coisas semelhantes. Esse trabalho me deu essa oportunidade de trabalhar em outro universo que não era muito meu, da animação, de ficar mexendo o papelzinho por horas dentro de um set. Então, é importante vocês tirarem o tempo para testarem, ainda mais se vocês nunca fizeram algo que estão propondo, porque quando a câmera está ligada tudo pode acontecer.

Neste último ponto, trago um pouco do meu trabalho pessoal. Como

[4] Para assistir ao vídeo resultado do roteiro de educação política, acesse: https://vm.tiktok.com/ZMkVcP9T7/.

eu falei, eu estudei cinema e, no meu TCC, eu pesquisei filmes que eram feitos todos a partir de imagens de arquivo, filmes antigos, fotos, documentos, coisas que já existem no mundo, não são imagens novas que vamos criar. Fiz o meu TCC em 2013 e, em 2018, cinco anos depois, quando eu entrei na pós, em um dos primeiros exercícios que a gente tinha que fazer, automaticamente, resgatei esse meu projeto de TCC e o meu gosto pelo arquivo. O meu primeiro filme foi feito somente com fotografia de família. Eu queria discutir sobre identidade racial e para isso, eu quis fazer entrevistas, viajar. Para esse exercício da pós eu escolhi trabalhar com fotografia. As fotografias já estavam comigo, era só tirar fotos delas, usar o programa de edição e pronto, não teria muito trabalho. Naquele momento, eu não conseguia arranjar uma câmera, viajar, arranjar gente para filmar comigo e pagar essas pessoas.

Então, uma pesquisa já feita, voltou cinco anos depois para fazer o meu próprio trabalho. Vou mostrar o resultado para vocês terem uma referência do que digo sobre vocês conseguirem resgatar algumas coisas que podem servir para o processo criativo quando vocês estão à frente de projetos. Esse meu primeiro filme foi feito com fotografias de família, coisa simples. Eu não fui o primeiro a fazer isso, obviamente, dentro do processo de fazer esse filme também, eu pesquisei outros filmes que se construíram a partir de fotografias para me auxiliar no caminho para fazer o meu filme[5].

Tenham sempre em mente as pesquisas pessoais e tudo que vocês estudaram. Isso sempre pode ser base para algo que vocês estão fazendo, seja trabalhos pessoais, com parcerias ou com clientes. É importante também que vocês estejam atentos para quem estão prestando serviços, porque, às vezes, pode ser uma comunicação ou um vídeo para uma empresa, como o Geledés Instituto, por exemplo. É necessário se perguntar: o que funciona para o Geledés? O que o Geledés tem de material interessante dentro da comunicação? Certamente, não é a mesma referência que uma empresa de seguro vai ter, por exemplo, ou uma empresa de plano de saúde. É muito importante vocês terem contato com as pessoas para as quais estão trabalhando, para conhecer as referências que elas têm e onde elas querem chegar. Porque o que funciona para um, não vai, necessariamente, funcionar para outro.

[5] Antes de ontem. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xuNN5RROPSk.

PARTE 7

TÉCNICAS PARA ESCRITA:

PRODUÇÃO TEXTUAL E PAUTA

POR
JUCA GUIMARÃES

Eu sou Juca Guimarães, roteirista, jornalista, nasci em São Paulo. Completei 50 anos de idade em 2023 e, desse meio século de vida, trabalho há 23 anos com o jornalismo. Compartilhar meus conhecimentos sobre essa temática representa muito em relação à construção de narrativas, a pensar e repensar carreiras e também para fazer uma análise crítica sobre o que é o audiovisual no Brasil e no mundo.

Antes de pensarmos em produção de texto e falar sobre pauta, é importante a gente saber o que é o jornalismo. Há algumas definições clássicas de como ele surgiu, o que defende, a estrutura dos jornais e, ainda que estejamos no século XXI, ele não mudou radicalmente em sua essência. Só que, em um curso de multimídia, comunicação e produção de texto, é importante ampliarmos dentro das nossas cabeças o que é o jornalismo.

Trata-se de uma profissão que é muito relevante e que fortalece a liberdade de expressão, além de ser um marcador de democracia, do tamanho de democracias. Como assim? **Você consegue medir a democracia de um país ou de um território a partir da quantidade de jornais ou rádio que esse território tem**. Por exemplo, um país que tem 50 jornais é um país democrático.

Um país que tem 1 jornal não é nada democrático. A gente pensa na democracia, nesse "termômetro", em relação à quantidade de jornais que existem, mas também é preciso considerar a independência deles. Um ou dois jornais é pouco, mas dois jornais independentes já se trata de um ponto positivo. Se houver 50 jornais, mas todos do mesmo dono, ou da mesma classe social, isso não é uma indicação de democracia.

A gente pensa nesse conceito da pluralidade de vozes, quanto mais vozes existem, maior a democracia. Jornalismo nada mais é do que uma voz também que representa esse tipo de comunicação.

Essa ideia de ser uma profissão relacionada à comunicação de notícias faz com que o jornalismo seja conhecido como o quarto poder. Os poderes são as instituições que garantem o governo. Há o poder exe-

cutivo, composto por: presidente, prefeitos, governadores; há o poder judiciário, representado pelos juízes, desembargadores, o Supremo Tribunal Federal, (STF), o Supremo Tribunal de Justiça (STJ) e o Tribunal Superior Eleitoral (TSE). E o legislativo: deputados, senadores, vereadores, que votam e propõem leis. Existem leis que estão prontas e o judiciário trabalha diretamente com elas; o executivo é o poder público que faz as leis funcionarem e o legislativo cria novas leis.

A imprensa é chamada de quarto poder, porque exerce uma dinâmica na sociedade e influencia diversas áreas, como: cultura, economia, relações humanas, política e, mesmo a moral, é influenciada pelo jornalismo. Podemos dizer que sempre que se cria um burburinho sobre determinada temática, por conta das notícias, é possível que as pessoas mudem de opinião ou aceitem opiniões novas por meio dessa força da imprensa. Ela é capaz de mobilizar e inflamar a sociedade tanto para o bem quanto para o mal.

Há uma frase do Malcom X que diz: **"A imprensa é tão poderosa no seu papel de construção de imagem, que pode fazer um criminoso se passar por vítima e a vítima se passar por criminoso. Esta é a imprensa, uma imprensa irresponsável. Se você não for cuidadoso, os jornais vão acabar te fazendo odiar as pessoas que estão sendo oprimidas e adorar as pessoas que estão levando a cabo a opressão"**. Malcolm X falou isso nos anos 1960 sobre a imprensa americana, mas essa discussão ainda vale muito para os dias de hoje.

Desde a escolha das pautas, passando por como elas são abordadas, tudo isso está ligado à origem social e racial dos tomadores de decisão, ou seja, quem pensa em qual notícia vai ser publicada e como essa notícia será publicada. Essa decisão, essa curadoria desse cardápio de dados, de informações que existem, é um filtro, uma espécie de funil que leva em conta as classes dominantes e, principalmente, o conceito de branquitude, que desracializa pessoas brancas e torna normal e sempre privilegiada uma raça em relação às outras.

Outro conceito apresentado por Sueli Carneiro nos diz o seguinte: **"Não esqueçamos que o racismo é uma tecnologia de poder para produzir privilégios para um grupo racial por meio da opressão e exclusão de outro. Só existe para isso. As lorotas de superioridade e**

inferioridade são distrações legitimadoras". Ela aponta que o racismo tem o propósito de manter um sistema de opressão. A discussão se os negros são ou não inferiores aos brancos, se existe geneticamente uma diferença de capacidade, ou as pessoas que estão nos cargos de poder estão lá por mérito próprio, os brancos lutaram, estudaram, venceram e estão lá por isso. É uma cortina de fumaça, não é o real motivo que explica a composição de poder em todos os níveis, em todas as empresas, mas no jornalismo é muito por isso também.

Existe desde sempre, segundo ela, um interesse que essa tecnologia esteja ligada ao racismo nos meios de comunicação, uma vez que essas empresas estão ligadas às classes dominantes e às pessoas brancas que seguem mantendo seu pacto narcisista. Por isso, é preciso sacar em quais brechas a gente consegue quebrar essa tecnologia, essa lógica, imposta há séculos no Brasil e no mundo. Temos que aprender sempre como quebrar isso e criar um jeito de fazer mídia, criar conteúdos que levem a reflexões diferentes, não apenas de pessoas negras, como também de pessoas brancas, pois a luta antirracista é de todo mundo.

O nosso grande entrave de desenvolvimento não é recurso, não é tecnologia, não é mão-de-obra e nem a capacitação, e, sim, a exclusão e a desigualdade social, que partem da ideia de racismo e de dominação.

Tolstoi, que escreveu "Guerra e Paz", nos disse o seguinte: **"os ricos farão de tudo pelos pobres, menos descer de suas costas"**. E saindo do Tolstoi, lá da Rússia, e vindo para o Brasil, deixo uma questão delicada: **o que é Brasil? Como nós chegamos aqui? De onde viemos? Por que estamos aqui hoje discutindo multimídia no Brasil do jeito que ele é?**

O Brasil é um país não muito antigo, considerando o mundo, mas também não é um país tão novo assim. É um país muito grande e possui uma população de 207 milhões de pessoas. É considerado uma potência mundial em vários aspectos. Ele foi construído e definido na dinâmica e na lógica da escravidão de pessoas negras que foram sequestradas do continente africano, na maior diáspora de todos os tempos da humanidade. Essa diáspora forçada teve muita violência e muitas mortes, bem como uma diversidade de religiões, de culturas,

famílias, língua, de tudo. Isso se deu a partir de 1500, no século XVI, e nós estamos no século XXI. O jornalismo, nesse parâmetro, está ligado à ideia de como a gente consegue se posicionar no lugar-espaço, vindo de um país que teve,como principal recurso econômico e conceito social por muito tempo, a desumanização de um grupo social que veio dos afrodescendentes, dos brasileiros negros.

Considero importante pontuar que esse modelo de escravidão trouxe para nós, pessoas negras, três marcas que nos abalam durante toda nossa vida, do nascimento à morte: o sem-lugar, o sem-identidade e o sem-fala. Não temos um lugar, nossas origens resgatadas e preservadas, não temos histórias nas nossas famílias, na nossa ancestralidade, tem uma ancestralidade muito forte e presente em quase tudo que fazemos por uma questão de união das pessoas negras, pois a linha de ancestralidade foi cortada brutalmente pela escravidão. A ancestralidade negra no Brasil foi construída de muitas maneiras, mas foi uma ruptura de muito impacto. Sem identidade, porque não tivemos, no pós-abolição, a chance de construção de narrativas. E também nos constituímos como um povo "sem fala", porque, por muito tempo, esse direito de se comunicar e se expressar também foi proibido.

O que é o jornalismo? Ele é o lugar, porque ele demarca notícias de um espaço, é a criatividade, a voz de uma comunidade, e também é o direito de expressão, porque ele fala o que as pessoas estão pensando e aquilo que elas precisam saber. São os três pontos do jornalismo, opostos ao que foi e ao que ainda é, hoje, o tratamento que os negros recebem nesse país. Por isso, estamos do lado oposto ao conceito geral de liberdade, democracia, representatividade e liberdade de expressão que é o jornalismo.

Em 1940, temos 60% de pessoas que se dizem brancas e pouco mais de 10% a 12% que se dizem pretas, bem como mais 21% que se dizem pardas. Somando pardas e pretas, chega-se a 34%, que representa pouco mais da metade das pessoas brancas. Pode-se observar que, na década de 1940, não havia, pelo que mostram nos dados de leitura, a autodeclaração racial de brancos, pretos e pardos. Ao longo do tempo, isso foi mudando, como pode-se notar pela linha verde, que está crescendo e o azul que está diminuindo. Ademais, em 1980,

cai a autodeclaração de brancos. Isto significa que pessoas que se diziam brancas passam a se reconhecer como pardas e pessoas pardas se reconhecem como pretas.

Essa mudança passa também por uma releitura que se relaciona com certa autoestima criada pela população negra, e há uma mudança, em 2010, quando a faixa cruza a metade. O período de reconhecimento racial, a partir de 1980, está ligado ao movimento negro brasileiro e aos esforços de jornalistas, intelectuais, discutirem sobre o poder do racismo. Além disso, há influência do debate sobre racismo em outros lugares do mundo. Os movimentos civis americanos nos anos 1960 influenciaram as lutas raciais no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970. **E, apesar da ditadura militar ter sido muito cruel no Brasil em vários aspectos, inclusive na repressão contra o movimento negro nesse período, o Brasil conseguiu, nos últimos 40 anos do século passado, criar engajamento e luta contra o racismo**, e isso reflete na própria observação que a população tem dela mesma.

Atualmente, por meio do censo realizado em 2020, os dados dizem que 56,1% da população se considera negra e isso se dá com a soma de pretos e pardos no IBGE. Esse dado é importante, porque estamos comemorando, em 2023, o reflexo da luta negra a partir do centenário da abolição, que foi em 1988, ano que a Sueli Carneiro criou o Geledés. A luta dos negros não impacta somente no subjetivo, mas também em mudanças sociais importantes. São as ações afirmativas, a lei de cotas, tudo isso influencia e melhora a qualidade de vida de todo mundo do país.

A IMPRENSA NO BRASIL

O jornal no Brasil surgiu em 1808 com a vinda da família real, com a ideia de desenvolver a nação. Criou-se, então, o Banco do Brasil, que foi importante para fomentar o comércio, a economia e a imprensa ao mesmo tempo, com a finalidade de divulgar as coisas "boas" que o reino fazia. Isto significa dizer que ela foi criada para gerar uma comunicação positiva para a coroa. Depois de 25 anos - período em que, para a época, se tratava de um momento muito curto -, em 1833, foi fundado o

primeiro jornal com debate racial, chamado de **"Homens de Cor"**, localizado no Rio de Janeiro e considerado como o **surgimento da imprensa negra brasileira**.

Esse jornal falava sobre questões raciais e, de certa forma, fazia crítica à escravidão mesmo sem ser um jornal politicamente abolicionista. Os temas eram abordados de formas gerais sobre a abolição, sobre a posição do negro na sociedade e as formas de exploração do trabalho dessa população. Em 2023, fez 190 anos do primeiro jornal da imprensa negra brasileira, isso nos ajuda a lembrar que estamos há muito tempo lutando para conseguir - e conseguimos - mostrar um novo modo de fazer comunicação e falar com todas as pessoas. Vale ressaltar que, naquela época de 1833, grande parte da população brasileira era analfabeta e morava na área rural, e, mesmo assim, existia na corte um movimento abolicionista e uma política contra a escravidão, sobretudo, levada a cabo pela iniciativa de pessoas negras.

Na gráfica em que foi rodado o jornal "Homens de Cor", no Rio de Janeiro, o revisor era **Machado de Assis**, que foi também um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras (ABL). Até os dias de hoje se celebra a literatura brasileira a partir das ideias de Machado de Assis, que ficou conhecido como um dos maiores escritores, de todos os tempos, e que é um homem negro brasileiro que esteve envolvido com o começo do movimento negro na imprensa.

O que a imprensa negra era naquela época e o que ela queria? Tratava-se de uma imprensa que procurava a recuperação da dignidade, identidade, história e cultura. Desde aquela época, o que se estava buscando era resgatar os pilares da humanidade das pessoas negras. Ao pensar na forma como a imprensa negra se criou no Brasil, surgem os seguintes questionamentos: o que vamos trazer de novo no nosso trabalho? A obra que estamos produzindo resgata identidade e dignidade? Tem história? Traz cultura? Por mais simples que seja nossa história, ela toca as pessoas emocionalmente? Em que conjuntura de conteúdo de multimídia, de produção de texto, queremos chegar? Quais camadas queremos tocar com nossa história e por que é importante a gente estar contando essa história?

A imprensa negra brasileira propõe, desde aquela época, a desconstrução da ideologia de que no Brasil existia uma democracia racial e que todas as pessoas estão bem e que não existe racismo no Brasil. Aquele trabalho já se propunha à formação de uma nova consciência coletiva que seja racializada, de todas as pessoas, junto com um novo paradigma social. O que seria esse paradigma? Seria pensar que a cor da pele das pessoas deve ser ligada à sua origem, dignidade e humanidade, e que não pode existir nenhum tipo de discriminação ou violência por conta da cor da pele. Esse é o paradigma social em que as pessoas tenham liberdade e respeito de suas origens, crenças e principalmente suas expressões mais íntimas e subjetivas.

Tudo se resume em uma única palavra: liberdade, o fim do cativeiro. Por falar nisso, cito aqui um estudo de 2021 realizado pelo O Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA), da UERJ, que faz uma comparação de dados raciais. Segundo esse estudo, foram colhidos dados de 1.143 pessoas que trabalham em jornais e fizeram um recorte racial dessas pessoas. Os veículos escolhidos foram O Globo, Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, que revelaram a seguinte descoberta: dentro desses jornais, 84% das pessoas que trabalhavam naquela época eram pessoas brancas. De cada 10 pessoas, 8,5 eram brancas, e que no jornal O Estado de São Paulo só tinha 1% de pessoas pretas, na Folha de São Paulo, 5%, e no O Globo, 3%. Vale lembrar que O Globo é no Rio de Janeiro, uma cidade em que a maior parte da população são descendentes de pessoas negras.

Os dados levantados pelo GEMAA relacionados à composição das equipes dos maiores jornais brasileiros revelam a desigualdade social e também a disparidade sobre quem fala e o que se fala. No gráfico apontado anteriormente, eu pontuei que no Brasil, com o passar do tempo, houve um aumento significativo da população brasileira se identificando como pretas e pardas. **Chegamos em um momento histórico em que podemos afirmar que nossa sociedade se reconhece como miscigenada e, ainda assim, os jornais que fazem o quarto poder e a escolha de repertórios e notícias são formados por maioria de pessoas brancas.**

A decisão sobre como falar e o que falar não está completamente democratizada, ainda está muito controlada pela branquitude. E, mais

uma vez, eu reforço que um dos marcadores da democracia é a pluralidade de vozes. Na sociedade é a mesma coisa, se há muitos jornais escritos e pensados por pessoas com o mesmo perfil, haverá a tendência de ter a mesma opinião.

Existe uma abordagem muito utilizada por pessoas brancas que querem negar a existência do racismo e que possuem uma justificativa para dissimulá-lo. Isto, geralmente, ocorre nas datas de 20 de novembro e 13 de maio, em que se publicam matérias falando sobre a importância de combater a discriminação. Trata-se de uma forma da própria imprensa se eximir da responsabilidade de ter apoiado esse sistema no passado e não se aprofundar nas discussões de combate ao racismo. A mesma coisa acontece com os povos indígenas no dia 19 de abril, em que durante uma semana, há um grande conjunto de matérias sobre o tema, mas, ao longo do ano, o assunto se dispersa e desaparece.

Quando ocorrem questões graves, como o caso da morte dos yanomamis e a demarcação de terras indígenas, há destaque apenas em abril e depois não aparecem mais ao longo do ano, apesar destas existirem no ano todo. **Os garimpeiros estão na Amazônia todo ano, mas só um período do tempo estão discutindo essa questão com mais profundidade**. Se as redações fossem mais diversas com jornalistas indígenas, essas pautas e essas atrocidades teriam mais destaque.

O estudo do GEMAA evidencia que, além da concentração de pessoas brancas nos maiores jornais brasileiros, trata-se também de veículos quase centenários, presentes há muito tempo na história do Brasil, com credibilidade e com formação de opinião. O quadro levantado pontua também a questão de gênero. Na Folha, são 50% de homens brancos, 38% de mulheres brancas, 5% de homens negros e 5% de mulheres negras. Você vê ali que além da questão de raça tem a questão de gênero. Por exemplo, no Globo, há 6% de mulheres negras e no Estadão, 3%, ou seja, além da questão de raça, e neste espaço de privilégio de poder, o poder de falar e mostrar o que é notícia está em poucas mãos.

O documentário "A negação do Brasil", feito por Joel Zito[1], cineasta negro brasileiro, traz como abordagem principal a participação de ato-

[1] Documentário disponível em: https://www.facebook.com/novelaxicadasilvahd/videos/658816692410421/.

res negros nas novelas do Brasil, não somente pela quantidade, mas também pelo tipo de papel que estavam representando. O estudo de Zito, ao analisar entre os anos de 1963 a 1997 as novelas do Brasil, revela uma série de influências que criam imaginários na população negra.

Essa imagem[2] retrata uma cena de Grande Otelo contracenando com Marília Pêra. Ele está olhando para baixo em uma situação submissa e essa imagem é algo recorrente nas novelas. As pessoas negras sempre foram colocadas como funcionários, diaristas. Joel Zito Araújo, autor também de um livro com o mesmo nome do filme, *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*[3], fez gráficos que mostram novelas, papéis encenados, época, período. Outro ponto tem relação não apenas com o perfil do personagem na dramaturgia, mas, sim, com sua aparição, ou seja, os personagens negros aparecem menos vezes.

Recentemente, houve um levantamento dos 70 anos de novela no Brasil e concluiu-se que, entre todas as emissoras dentro desses 70 anos de dramaturgia, não houve diretores nem autores negros e negras - e isso mudou há, apenas, dois anos. O audiovisual não é só entretenimento, como também ferramenta de construção de narrativas e, com isso, é possível concluir que a branquitude faz de tudo para não perder esse espaço de poder de criar imaginários e impor seus pontos de vista.

O QUE É ESCREVER BEM?

Escrever bem significa conseguir se comunicar, ou seja, é algo que está ligado ao nosso destinatário, porque a gente escreve para alguém, por isso, é importante não pensar na escrita como registro particular. Trata-se de uma troca e, para mim, essa é a ideia central da comunicação. Pode não ser hoje, amanhã ou nunca até, mas se sua intencionalidade é se expressar, sair de você alguma coisa que vai tocar o outro, como você vai tocar outra pessoa? Dessa forma, é importante criar uma mensagem clara, bem elaborada. Eu digo que a mensagem deve chegar nas pessoas com a mesma potência que sai da gente, mantendo a energia do fogo aceso.

[2] Imagem disponível em: https://br.web.img2.acsta.net/r_1920_1080/pictures/14/09/02/22/21/421912.png.

[3] Joel Zito Araújo. A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira. 1ª Edição. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

O audiovisual é algo tanto para quem está criando quanto para quem está assistindo, e o primeiro ponto é imaginar a experiência de quem está consumindo. Pensar no diálogo, no título, no perfil de quem está vendo. E não se trata de imaginação, mas, sim, de pensar e se fosse você mesmo, como seria essa reação? **Como seu texto vai chegar? Qual seu ponto de partida?** Por isso, um dos motivos que colaboram para uma boa escrita é considerar a relevância em cada parte do texto e, se não for importante, pode descartar.

Escrever bem não significa escrever muito, e, sim, somente o necessário. Sempre recomendo que as pessoas se organizem para escrever o que tem que ser escrito e, antes disso, fazer um trabalho preliminar de organizar as ideias e preparar o ponto central da escrita. Outra opção pode ser colocar os tópicos principais do assunto e a ordem que vão entrar para se fazer um bom planejamento do texto.

Não existe texto perfeito e, sempre que lemos determinado texto com mais calma, vamos perceber que há algo para cortar, ou então para tornar o texto mais interessante e isso está ligado à linguagem. Nesse tipo de escrita, buscamos executar uma linguagem acessível, pensando que todo mundo tem um jeito de ler, entender e pensar o que estamos produzindo. Sempre devemos evitar linguagens rebuscadas, com duplo sentido, ou palavras que exigem das pessoas conhecimento prévio muito elaborado.

A acessibilidade da leitura pode ser pensada como se fosse uma casa, evitando sempre vícios de linguagem ou que os textos sejam colocados num patamar acadêmico de difícil acesso. Por isso, a simplicidade traz um ganho muito bom de engajamento e de reconhecimento da qualidade da mensagem.

Temos um exemplo clássico que é o Charles Chaplin, que foi um gênio do cinema mudo, porque fazia uma grande expressão com o corpo e aquilo chamava a atenção porque era bonito e comunicativo ao mesmo tempo. **Então, nesses casos, a simplicidade está perto da genialidade, é genial ser simples**. Quando uma pessoa está muito elaborada, está muito mais perto de se perder do que chegar em algum lugar.

Na produção textual, deve-se estar atento à linguagem contemporânea daquele determinado momento histórico, ou seja, aquilo que

acontece hoje no mundo é a nossa linguagem. Muitas vezes, a gente tenta achar que existem os clássicos, os cânones culturais que não mudam e, na verdade, ao contrário disso, é a linguagem do dia-a-dia que vai marcar aquele período e fazer com que vire um clássico.

E aí, o escrever bem sempre parte de um outro conceito que é o "escrever para quem?" e isso nos dois sentidos: quem te fez escrever e para onde vai aquilo que se está escrevendo. A intencionalidade do texto e do vídeo estão ligadas também ao veículo. Existem muitos saberes territoriais, de quem está pensando, quem já acompanha esse trabalho e precisamos pensar nas estratégias de chegar com uma novidade a partir de um ponto já traçado, de um caminho já feito na comunicação.

Quando eu penso na escrita criativa, com qualidade, penso em aprofundar nos contextos, entender a linguagem e, a partir dela, inovar. É muito dramático e drástico uma ruptura direta, chegar e dizer que existe um novo jeito de falar as coisas, um radicalismo extremo, isso mais afasta do que atrai. A transição da escrita do texto, das ideias são importantes de serem mantidas para que se consiga criar engajamento e interesse de quem não conhecia o assunto, e também de quem já conhecia. É preciso saber seu ponto de partida do texto, a partir de qual momento vai se dar a história, qual meu pontapé inicial e o porquê.

Uma reportagem pode ter como ponto de partida o local ou então uma pessoa diretamente impactada por aquela notícia, a vítima, o personagem, ou o personagem secundário que também está envolvido com o fato, mas que não esteja diretamente ligado com a notícia, ou até mesmo um observador possa dimensionar o cenário da notícia. Muitas vezes, um texto muito bom começa com um assunto que não tem nada a ver com o texto, mas te leva para um salto de imaginação até chegar na história.

Eu escrevi uma vez uma reportagem sobre uma feira de produtos eróticos e suas novidades, então, eu me perguntei: o que é o erotismo? De que forma pensamos no erotismo? Fiz um texto sobre o mito de Eros, relacionado ao amor e, ao voltar para a Grécia, conclui que o erotismo não pode ser com uma pessoa só, narcísico, deve-se haver

uma ponte do desejo para virar erotismo. Dessa forma, discuti no meu texto, a partir de um texto do mito grego, a indústria dos produtos eróticos se distanciando do conceito de erotismo, uma vez que a indústria desses produtos se afasta cada vez mais, pois não há o envolvimento amoroso e sensorial de uma pessoa ou outras pessoas, e sim a venda do desejo como uma necessidade, uma percepção subjetiva individual.

O ponto de partida pode ser um que não esteja bem na sua frente, mas que seja algo que te leve a escrever um texto interessante e saia do lugar comum.

PONTOS IMPORTANTES DE UM TEXTO:

■ **Criatividade**: um texto precisa ser criativo e criatividade também tem a ver com autenticidade, com algo que não foi feito ainda, que seja inovador como aquilo que ninguém fez.

■ **Informação**: independente do formato do texto, e isso inclui desde um roteiro, uma reportagem, uma receita de bolo precisa ter informações para que se sustente. Esse é o segredo do texto, pois a informação dá utilidade, e o texto passa a ter algo a dizer. Além disso, na maioria das vezes, a pessoa que está lendo, se a informação estiver bem escrita, ela vai guardá-la na memória.

■ **Identificação**: a identificação representa dizer para o que aquele texto foi feito, de onde vem e com quem está falando. É fundamental evidenciar em cada produção textual, de que ponto estamos partindo, porque estamos escrevendo isso e quem sou eu? Esse eu é o autor e também "quem" está se expressando naquele texto.

■ **Drama e emoção**: a parte polêmica da minha lista de pontos essenciais e que muita gente não gosta, só que para mim é fundamental em um texto bem escrito, é o **drama e a emoção**. Emoção é você conseguir escrever e usar expressões que demonstrem que aquilo te afetou de alguma maneira, que afetou seus personagens e que é importante aquela história. Existe um jeito de escrever de forma criativa que é pensar que quem está lendo, está acompanhando sua narrativa como se estivesse do seu lado. É um texto escrito, mas na verdade é uma 'vozinha', e no audiovisual é uma 'vozinha' com imagem. Então, você tem

que pensar que seu texto tem que ter drama, emoção, por mais curto que seja, tem que ter emoção.

■ **Experiência e empatia**: esses dois fatores representam que o texto é capaz de induzir seu leitor a ponto dele ficar preso na história, como se fosse parte dela. Essa experiência, essa participação do leitor na história é muito importante e isso acontece muito em texto de futebol. Um texto bem feito sobre futebol ou sobre esportes em geral precisa mostrar que a narrativa marcou não apenas os resultados sobre quem venceu o jogo. Essa experiência que você coloca no texto tem a ver com o olhar de cada um e, muitas vezes, é difícil criar uma experiência, porque não sabemos quem está lendo.

Com relação à empatia, definida por "se colocar no lugar do outro", ser empático é se sentir no mesmo lugar que o outro. Refletir sobre essa definição de empatia me faz parecer que se está em um lugar superior ao outro. Só que eu acredito que seja ao contrário, a empatia é chegar na essência da pessoa ao ponto de você entender o quanto ela sofre por uma situação e se sentir parte desse universo. A empatia está também na criação de personagens que possam ser reais e o personagem real vem, geralmente, da própria realidade, de alguém que se conheceu, de um parente. Sempre é possível moldar o personagem, mas pensando na empatia que traz para sua história.

Na produção textual, como nós sabemos que o texto, o livro e a obra estão prontos? Tudo isso vai depender do tipo de texto que se está produzindo e, no geral, sabemos que determinado conteúdo está finalizado quando conseguimos cobrir todos os pontos do planejamento. Se vamos escrever uma coisa, contar uma história, não se trata de contar e pronto. Devemos começar a pensar em como a história vai ser sedutora, atraente e como ela vai terminar.

Esse projeto de texto deve ser colocado no papel, sobretudo, quando se trata de um texto mais longo, para saber qual será o caminho da estrutura. A entrega só é feita quando todo planejamento para ele for concluído. Geralmente, o chegar "ao final da história" tem a ver com fechar todos os pontos que ficaram em aberto. Inclusive quando se coloca, na história, elementos que se liguem e se conectem com uma

continuação, como parte 1 ou 2 da história, é importante que haja um suspense intencional sobre a continuação prevista.

O planejamento de texto se trata de um rascunho que contenha o resumo da ideia. Não se deve pensar no texto do começo, meio e fim, mas, sim, como um modelo a ser preenchido, ampliado e depois editado. Deve-se seguir a ordem: pensar no texto, colocar ideia no papel, organizar a ideia, escrever e completar com mais informações e, depois, cortar e lapidar até chegar em uma forma justa.

Deixar o texto mais enxuto e "sequinho", já na fase final, é o momento de deixar a leitura interessante e atenta, porque a ideia do texto é prender a atenção do leitor. O jeito mais fácil de prender a atenção do leitor é não dar espaço para ele largar o texto ou sair do texto, ele precisa estar sempre envolvido na história e no conteúdo. A lapidação do texto, a retirada de excessos, é a última fase do texto e deve combinar com a checagem do planejamento.

A PAUTA

A pauta é uma ideia que todo jornalista usa, que define o tema, o assunto da notícia, a partir do momento em que os profissionais se reúnem para pensar o jornal ou a revista do dia seguinte. A pauta em si não é a notícia, mas é o assunto que pode gerar uma notícia ou o assunto que está chamando a atenção das pessoas e que, de certa forma, pode servir de combustível para o jornalismo.

Existe também o caminho contrário, quando alguém busca pautar a imprensa com determinado assunto, que seja uma informação relevante para os jornalistas. Essa informação pode ser enviada por meio de release, proposta de entrevista, ou publicada em algum lugar, em alguma rede social. **A pauta poderia se considerar também o foco do holofote, onde a luz bate, onde todo mundo presta atenção**.

Ainda assim, a pauta, às vezes, não é a notícia, pode ser só curiosidade. Esse ponto é muito tênue, porque, muitas vezes, a gente consome algo como notícia quando, na verdade, é algo que chama a atenção e é inusitado. E que se encaixa dentro de conceitos que saem do campo da notícia e viram exposição, fake news, fofoca, entre outros. Assim,

mesmo que determinado assunto vá repercutir na imprensa e ficar famoso mundialmente, informações polêmicas não são sempre notícias. **A pauta deve sempre resultar em uma notícia**. Ela demanda um esforço intelectual para chegar em algo a mais, para ir além do fato em si, da descrição do que está acontecendo. O jornalismo é algo descritivo, que deve contar o que está acontecendo para quem não vivenciou aquilo e, ao mesmo tempo, o bom jornalismo enriquece as pessoas com informações.

COMO PENSAR UMA BOA PAUTA?

De onde vem essas ideias que vão se transformar em uma pauta? Eu gosto de pesquisar dados, como, por exemplo, por que a população de um lugar aumentou ou diminuiu? Por que os hábitos alimentares das pessoas mudaram? Por que as gírias se transformaram? Então, é preciso analisar períodos históricos diferentes, compará-los e extrair dados sobre isso. Quando se estuda esses dados a fundo, alguns deles por si só já trazem alguma curiosidade, uma dúvida, ou uma explicação mais profunda. Qualquer situação de comparação ou extração de dados já pode ser caminho para uma pauta, não só uma ideia de reportagem, como também de um vídeo ou algum produto audiovisual. Há muitos filmes que são baseados em pesquisas de temas diversos, e o roteirista e o produtor pensam em um assunto e, por meio de dados e informações, chegam em uma ideia de filme.

A curiosidade daqueles assuntos que as pessoas não sabem ou nunca pararam para pensar também pode ser fonte interessante de pautas. Por exemplo, "Oscar" é uma estatueta de metal que dão para os melhores filmes, mas, na verdade, o nome Oscar é um apelido, porque se trata de uma pessoa careca, uma imagem humana careca que lembrava um técnico de cinema chamado Oscar, que era careca, na década de 1920.

A pauta também pode ser criada por meio de personagens e figuras históricas importantes em áreas que têm muito o que contar e é possível retornar, nessas pessoas, para gerar informações novas. Existem especialistas, pessoas que se destacam em determinada área, que são

fontes inesgotáveis de pautas. E, neste sentido, é preciso então desenvolver o que chamamos de **"cultivar fontes"**. Eu chamo de estreitar laços, que é conversar com a pessoa, estabelecer uma relação. Hoje, com as redes sociais, é possível ver o que as pessoas estão fazendo, falando, quais ideias estão desenvolvendo, até encontrar algo interessante em cima de uma pauta nova.

Outro lugar que a gente encontra muita pauta é a sociedade, que é onde vivemos. Diversas vezes, eu não tinha ideia do que fazer e aí eu lembrava da minha rotina de manhã, como acordei, com quem conversei, minhas filhas escovando os dentes, trocando de roupa e tudo mais. Eu tento refazer meu dia na minha cabeça e, não raro, dessa ideia de refazer o dia, surge uma ideia de pauta. Às vezes, uma palavra, um movimento te faz pensar em outras coisas que geram uma pauta. Partam do zero, literalmente, tentem entender o mundo ao seu redor: por que isso é assim? Estejam atentos, tentem evitar os preconceitos de saber tudo, pensem no exercício de não saberem nada, se perguntem como as coisas funcionam e daí tentem investigar se sua hipótese para aquilo está certa ou não. É muito interessante tentar descobrir como o mundo funciona e a partir disso descobrir como pode funcionar melhor e porque algumas coisas, que são simples, parecem tão complicadas para a gente.

Aquilo que se transforma em notícia está interligada com a maneira como vemos o mundo e, às vezes, vemos o mundo de forma muito rápida, superficial e não notamos a beleza que é não saber as coisas. Parece um pouco de filosofia e isso também é filosofia, mas é um caminho que muitos jornalistas usam na imprensa para justamente sair do lugar comum, do óbvio, usar a criatividade para abordar e entender o assunto.

Uma coisa interessante que ajuda bastante é observar o raciocínio e o cérebro das crianças. As crianças absorvem os conhecimentos pelos sentidos, pelo que elas estão vendo, ouvindo, cheirando e observando. O aprendizado infantil não está ligado aos estudos e ao foco em um tema, mas, sim, ao processo de desenvolvimento em que tudo ao redor é novidade e, com o passar do tempo, a criança vai conectando as novidades e repete os padrões até entender quais padrões funcionam e quais não funcionam. No jornalismo, devemos pensar nessa energia

de se questionar e gerar algo que te explique alguma coisa que você não saiba ainda.

DE QUE FORMA NOS INSPIRAMOS PARA FAZER TEXTOS CRIATIVOS, PRINCIPALMENTE SOBRE ASSUNTOS FREQUENTES?

De que forma é possível se exercitar essa veia de achar um ponto novo, de contar uma história, visualmente falando, com som e imagens? O caminho para a criatividade é buscar um ineditismo, mas, às vezes, não tem nada inédito. Então, o que torna a ideia interessante é a criatividade, o formato, o como contar a história.

Quando se tem uma história muito boa que ninguém conhece, é possível contá-la com detalhes, com ordem cronológica, enriquecida com informações. Ou, então, se não há uma ideia nova, é possível trabalhar essa história por meio de uma outra perspectiva, por exemplo, do ponto de vista de outro personagem.

Pode-se usar elementos literários e visuais para despertar o interesse do leitor pela obra e pelo texto, para causar curiosidade em quem está lendo. Sempre vale a pena parar, reler a história, estudar os fatos, pesquisar, buscar mais informações para descobrir realmente o que é mais interessante, qual é o ponto principal da história, porque toda história tem um ponto principal. Por mais que tenha tramas, argumentos, enredos paralelos, todos convergem para uma história, assim como toda história tem uma moral e diz alguma coisa.

A ideia é saber sobre o que é a história e, a partir dela, conseguir achar os caminhos para contá-la de forma diferente. Sempre é bom pensar no contraditório das coisas que as constituem. Encontrar as contradições também enriquece o texto e também é importante pensar se ela resiste a esses contrapontos. Quanto mais ela resistir a esses contrapontos, melhor está sendo contada. Ademais, pesquisar se há algum "furo" da história, alguma coisa inexplicada e fora de contexto contribui para solidificar essa construção.

Trata-se também de pensar se a comunicação que está sendo feita é "gentil", no sentido de trazer as pessoas para perto dela e não

afastar, aproximar e não repelir. Não se pode atacar grupos sociais, ser autoritário nem ofensivo e, sobretudo, jamais quebrar as regras de direitos humanos. A polêmica da agressividade, do ataque, ou então dos excessos e tal, pode funcionar, mas sempre por um período curto.

Todos os programas e produtos de comunicação audiovisual que foram por este caminho, de chocar pelo absurdo e pela bizarrice, não tiveram vida longa. Os grandes filmes, podcasts e programas que deram certo e ficaram memoráveis tinham como premissa o respeito pelas pessoas.

Uma sugestão interessante é testar o texto e isso significa elaborar um rascunho, organizar a ideia principal e mostrar para alguém. Eu sempre escolho este caminho, de mostrar para duas pessoas, pelo menos. Para uma delas, eu explico a história e peço para me contar o que achou. Para a outra pessoa, eu não conto nada, só entrego e peço para ler. Com a explicação prévia, a pessoa já fica com uma ideia pré-concebida do que vai ler e isso influencia ela gostar ou não. Mas, eu acredito ser importante ela saber, nesse primeiro teste, para conseguir entrar na história já sabendo o que está acontecendo naquele texto, e conseguir também identificar a sua intenção logo no início.

Já para a outra pessoa, o segundo teste tem a ver com qual será o impacto da história para quem não a conhece. E se vier uma pergunta como "mas o que é isso? O que é aquilo?" Eu tomo consciência de que há pontos de sua história que precisam ser melhor elaborados.

Eu trabalhei de repórter durante um tempo no jornal "Agora São Paulo" e lá, havia um cartunista de política chamado Cláudio. Ele tinha uma técnica muito interessante que era a seguinte: ia para a reunião de pautas às 11 horas da manhã, ouvia a reunião calado, rabiscava alguma coisa e, de vez em quando, perguntava sobre alguma coisa. Então, seguia para sua sala, dava uma volta, almoçava e na volta do almoço fazia rascunhos de charge. Em seguida, ele chegava em algumas mesas, sorrateiramente pelo ponto cego e esticava a folha na frente das pessoas. Ele parava a folha, para ver como reagia, se gostavam ou não, se entendiam ou não. Isso era uma surpresa, porque algumas eram muito legais, outras eram mais estranhas. Mas a ideia de se estar trabalhando e aparecer alguém pra mostrar uma charge do nada, é interessante, porque pega a reação da pessoa. Por conta dessa história do cartu-

nista, comecei a fazer isso com meu texto, depois de mais ou menos elaborado, eu mostrava para alguém sem falar nada para, depois, ver como a pessoa reagia a ele.

QUANDO A FONTE NÃO APARECE - NÃO RESPONDE

Na hora de coletar informações, ou captar alguma entrevista, caso aconteça da fonte não aparecer, o ideal é entender a situação e ter jogo de cintura, ver a possibilidade de conversar por telefone, ou pelo WhatsApp, em busca de um outro caminho. Eu acredito que o ideal é, sempre que possível, conversar pessoalmente, porque a conversa ao vivo muda a nossa percepção. Podemos notar a reação quanto a uma pergunta, o timbre da voz, o tempo da resposta. Por isso, com relação às entrevistas, na minha opinião, elas devem ser feitas pessoalmente.

Para entrevistar alguém, procure um lugar mais silencioso e tranquilo, porque essa relação da pergunta e da resposta, é um universo gigante que vai muito além do papo e muito além do que você imagina que a pessoa vai responder. Caso não seja possível entrevistar a pessoa, nesse caso vale a investigação para descobrir fatores como: por que a pessoa não dá entrevista ou é algo somente com você? O que ela pode estar escondendo? Nesse caso, trata-se de outro caminho de construção do texto, porque quando temos uma não-entrevista devemos justificar como isso aconteceu.

Marisa Monte é uma cantora que deu poucas entrevistas na vida, e quando dá entrevista fala sobre a música e os álbuns dela, e muito pouco sobre sua vida particular. Isso faz parte da personalidade dela, de não expor, por isso, dá para pensar que essa característica é uma possibilidade de contar algo sobre alguém. E, depois da conversa, é preciso a checagem de confrontar as informações. A entrevista parece só um bate-papo, mas não é, porque, naquele momento, estão sendo colhidas informações dessa fonte.

Há uma história interessante sobre o cantor Jorge Ben, ele ficou muitos anos sem dar entrevista e, quando ele estava começando a carreira, ele tinha que falar mais com a imprensa. Assim, deu diversas entrevistas muito diferentes umas das outras, com informações difíceis

de compreender. Em uma dessas entrevistas, ele falou que sua mãe era etíope, que tinha nascido na Etiópia, que era uma mulher africana. Em outras, ele dizia que que sua avó que era etíope, não mais a mãe. Depois dizia que era garçom e, em outra, dizia que era do exército, enfim. Ele fez várias versões da própria história no começo da carreira. E entrevistas sérias! Então, é um cara que não dá para saber quem é de verdade. Qual é o Jorge Ben que existe? Por que ele mesmo contou a própria história várias vezes de formas diferentes? Naquela época em que ele contou, ninguém checou e foram publicando as versões que ouviam dele. Mas , naquele momento histórico, daria para checar qual era a verdade e depois descobrir o porque ele contava histórias de formas diferentes. Talvez, tenha sido preguiça de falar com o repórter ou até mesmo por gozação.

Há uma história clássica no jornalismo relacionada à banda "Móveis Coloniais de Acaju", um grupo dos anos 90. A polêmica é a seguinte: no começo de carreira, eles soltaram um release falando uma história sobre o nome da banda, porque Móveis e Coloniais tinha toda uma história de uma revolta que havia acontecido em Acaju e muita gente achou que isso fosse verdade. Então, eles publicaram esses dados, com datas em vários jornais, até que alguém se perguntou se aquilo realmente tinha acontecido no Brasil e descobriram que não, era uma história que eles inventaram só para fazer graça. Naquele momento, jornais grandes e jornalistas famosos haviam dado como certo de que o nome da banda foi inspirado em uma história de um fato histórico que não existiu. E as pessoas compraram isso sem checar! Foi uma piada, na verdade, mas é um exemplo para levarmos em consideração sobre o fato de que nem tudo que as pessoas dizem pode ser verdade.

Uma sugestão para quando for gravar alguém falando: busque uma situação de conforto, uma cadeira macia, um lugar confortável, para que a pessoa se sinta segura para falar. Quanto mais conforto a pessoa tiver, conforto físico mesmo, corporal, mais fácil conseguir falar coisas interessantes. A MTV Gringa tinha um programa chamado "A Entrevista", que se tratava de uma longa entrevista com um astro da música. E as melhores entrevistas da MTV foram feitas em lugares que o artista estava super confortável, em uma poltrona ou um sofá gran-

de. Assim como, no Brasil, quando o Jô Soares foi fazer seu programa, fez questão do conforto do entrevistado e contava também com o Alex, que servia bebida. Realmente, em alguns momentos ele levava água, uísque e suco para deixar a pessoa se sentir em um lugar agradável e não em um estúdio de televisão sendo entrevistado pelo Jô Soares.

O conforto é importante para que o seu entrevistado não se sinta acuado, porque o que a pessoa acuada mais quer é que a entrevista termine logo e a gente que está gravando quer que a entrevista dure bastante, porque quanto mais a pessoa falar, maior será o nosso material de trabalho.

A MÍDIA NO BRASIL

O que é a mídia no Brasil? O que são os meios de comunicação? A mídia em si é algo que dá muito dinheiro, é um setor econômico bastante lucrativo, porque se vende a informação e a notícia, que é consumida e distribuída, e isso valoriza cada espaço de veiculação. Nesse espaço, quando valorizado, as propagandas e anúncios são vendidos cada vez mais.

Portanto, o que acontece? O veículo de comunicação cria espaço para anúncio e "recheia" o espaço que sobra com conteúdo. Então, quanto melhor o conteúdo, mais se vende - e mais caro o anúncio se torna. Na maioria das vezes, são os anunciantes que pagam para serem vistos junto com o conteúdo, ou seja, tudo isso envolve dinheiro e poder. O poder econômico está relacionado ao prestígio das empresas e dos governos.

Quando falamos em meio de comunicação, não é algo feito por "bondade", de uma comunicação feita porque a sociedade precisa saber disso. O que acontece é o contrário: tenho uma notícia, crio o espaço para anúncio e vendo o pacote. Quanto mais se vende notícias com meus anúncios, mais dinheiro eu faço e por aí vai.

No caso da economia do Brasil, ela ainda funciona à base da exploração de riquezas naturais inerentes ao país, e também da mão de obra, do esforço das pessoas. O capitalismo se beneficia com isso por meio da remuneração, porque, quanto mais baixo se compra, menores

são os salários, mais baixo sai o custo dos produtos, maior será o lucro na revenda e na exploração da força de trabalho. Isso acontece hoje em dia, em 2023, porque de 1500 a 1888, a exploração residia no fato de que pessoas não tinham salário e toda a base formal de trabalho vinha da mão, óbvio, de pessoas escravizadas - que não recebiam e viviam apartadas na sociedade, desumanizadas.

Assim como eu já ponderei nas primeiras partes desses escritos, a questão racial se conecta com as questões da imprensa e dos meios de comunicação, uma vez que a população negra não era humanizada ao ponto de ter um salário e vivia sem a possibilidade de falar e se expressar.

A ESCRITA A FAVOR DA COMUNICAÇÃO

POR
CARLA TÔZO

Eu sou sagitariana. Torço para o São Paulo, desde pequena. Eu gosto de fazer trilha e de cozinhar. Sou filha da Luiza e do Antônio, irmã da Kelly. Eu vivo na zona leste de São Paulo. Até os meus 30 anos, morei no Jardim Sapopemba e foi lá que eu passei toda a minha formação educacional e pessoal; minha formação sempre foi em escola pública, só entrei no ensino privado, quando fiz o ensino superior. Naquele momento, não consegui entrar em uma universidade pública.

Fiquei me perguntando como sintetizar o encontro de hoje em um título. Tive muitas ideias, mudei várias vezes e cheguei ao mote: **como a gente pode utilizar a escrita a favor da comunicação, seja para revista ou site?** O ponto principal é entender que, de alguma forma, a escrita é um ponto de partida e perpassa a prática comunicacional. A ideia, antes de ser um conteúdo, ela será escrita, será texto. Nós vamos olhar com carinho para esse processo de escrita, para que ele nos ajude a nos comunicarmos, a ver essa troca, esse diálogo com o outro.

A minha relação com a escrita vem desde a escola. Eu sempre fui metida a querer escrever – o que não significa que eu escrevia super bem –, mas eu sempre tive um gosto pela escrita desde criança. Na escola, quando tinha provas de redação, tinha aquele exercício de escrever sobre as férias, eu gostava muito. A professora dava uma folha de almaço e eu sempre queria mais folhas, porque a minha história não tinha acabado. Eu era metida a contar histórias e muitas vezes a professora falava:

– Carla, mas é só uma composição!

Eu respondia:

– Professora, tem muitos detalhes, eu preciso contar a história!

Naquele momento, seja no ensino infantil, fundamental ou médio, eu tive bons professores e fui estimulada por eles. Mesmo quando eu tinha algum problema, não eram feitas críticas no sentido de me derrubar, como muitas vezes pode acontecer.

Em compensação, no primeiro ano da faculdade, em uma disciplina chamada Introdução ao Jornalismo, quando entreguei o primeiro texto que o professor pediu para fazer, ele me devolveu todo rabisca-

do. Todo rabiscado! Fez vários grifos e perguntas ao longo do texto. Na hora que eu vi, me senti tão mal... desci para o pátio e fui chorar. Enquanto eu conto aqui para vocês, a cena vem inteira na minha cabeça. Só que aquilo foi um chacoalhão, porque comecei a entender que existem várias escritas e a gente amadurece com o tempo, entende os desafios, os nossos limites e como ampliar nosso repertório.

Com o tempo, eu comecei a entender as diferenças da escrita. Existe um tipo de escrita para o texto comum, para o texto literário ou para a escrita jornalística. Ao longo da faculdade, este aprendizado foi sendo lapidado e isso foi me levando para a minha área de atuação e pesquisa. Portanto, se no primeiro momento, na minha infância, a minha escrita era mais voltada para contar uma história, fabular em torno dos fatos, na faculdade, eu incorporei algumas técnicas e comecei a escrever de forma mais pragmática, menos intuitiva.

Fui estagiária na editora Abril, repórter de revista, pensava na pauta – na estrutura do que deveria ser feito: entrevistar as pessoas, pesquisar e apurar as informações. Quando eu trabalhei em uma ONG, a estrutura do texto e da minha atuação como jornalista precisava de outras coisas, diferente da revista. De certo modo, o jornalismo é um lugar que nos traz versatilidade. Nessa ONG, eu era redatora, não precisava ficar presa às regras da reportagem, por exemplo, porque o texto/conteúdo direcionado, portanto, o texto será mais enxuto e pode até ser mais literário.

QUAL É A SUA RELAÇÃO COM A ESCRITA?

É uma relação de medo? É uma relação amigável? É uma relação boa? A relação com a escrita se dá escrevendo. Precisa escrever. Escrever e escrever. Escrever para si, como um exercício seu. Sempre haverá críticas. Terão momentos de louvor e momentos medianos. Na faculdade, teve o professor que rabiscou o meu texto, lembram? Teve este episódio, no entanto, eu percebo que o primeiro ano da graduação me deu um choque, deu uma chacoalhada.

À medida em que eu fui amadurecendo e encontrando o tom do texto, a escrita foi ficando mais orgânica. O importante é que em cada momen-

to consigamos driblar o medo de errar para não ficarmos reféns disso. Tem um livro que me ajudou e que se chama *Para Escrever Bem* (2006), foi escrito pela Maria Elena e Maria Otilia, duas jornalistas que trabalharam na Editora Abril. É um livro cheio de dicas para compreender os macetes de criação de um título, a construção do texto, a pontuação.

COMO QUE A GENTE ENXERGA A ESCRITA?

A escrita é poderosa, sim! Poderosa, porque a gente consegue colocar no papel, ou em qualquer outro formato, o que quer passar para o outro, e isso é muito poderoso. O escritor italiano Maurizzio Gnerre fala disso no livro *Linguagem, escrita e poder* (1985). Neste livro, ele vai abordar como a comunicação é um instrumento de controle de poder, seja político, ideológico, histórico ou hierárquico. O que precisamos ter em mente ao escrever: o nosso texto, a nossa comunicação não pode reproduzir preconceitos linguísticos, estigmas, estereótipos.

Outra coisa que vai nortear a escrita é: para quem eu escrevo? Quando se escreve para um blog ou produz uma legenda para o TikTok ou Instagram, é importante saber para qual veículo estamos escrevendo e qual a linguagem requerida, para fazer as devidas adequações. Não escrevo para o nada, escrevo sempre esperando que o outro leia.

Quando eu estava na faculdade, havia uma piada interna que era "a gente escreve no jornal que vai embrulhar o peixe na feira". Hoje em dia, não se embrulha mais peixe no jornal, mas a gente vê nas bancas o cartaz "temos jornal para pet", ou seja, existe um descarte do meio, mas o nosso trabalho e a ética dele não é algo que podemos desprezar.

Estamos escrevendo para alguém e queremos que este alguém nos leia, mesmo sendo uma interlocução breve, fugaz. A periodicidade do nosso trabalho cria um elo, um compromisso com quem nos lê, estabelece relação, é isso que torna o nosso conteúdo de alguma tangível.

DE *OMBUDSMAN* PARA *OMBUDSWOMAN*

Eu fui convidada pela equipe de redação do Jota, jornal júnior da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/

USP), para ser a *Ombudsman*. Os grandes jornais no mundo têm essa figura, a que faz as críticas internas para o jornal de forma pública, uma espécie de porta-voz do público. Eu costumo chamar de fiscalizador do jornal, ele é a métrica para ver se o jornal está cumprindo os seus valores e missão, e quando não cumpre, o *ombudsman* assume este lugar de crítico do jornal[1], faz a mediação crítica entre a redação e o público.

Eu aceitei o convite e fiz uma provocação: precisamos mudar o nome para *OmbudsWoman*, mesmo que pareça um trocadilho, uma brincadeira, é uma adequação que nos provoca a pensar no histórico do cargo nos grandes veículos, por exemplo. Estou trazendo como exemplo um jornal estudantil. Os estudantes queriam ter uma leitura que dissesse o que fazia sentido, o que havia de equívoco, queriam uma figura que trouxesse a credibilidade sem condescendência.

Normalmente, quem escreve sobre futebol ou sobre cinema é um grande apaixonado, e pode correr o perigo, o risco de falar só para aquela bolha ou fazer as reflexões que só essa pessoa que está escrevendo domina, ela vai usar repertório, vai usar figuras que o público geral não domina. Não tem que ter essa soberba: "eu vou escrever bonito", "eu vou escrever difícil, que é para mostrar que eu sou inteligente", não é assim que funciona.

Eu vou trazer para essa conversa um pensador que precisamos ter como farol: Paulo Freire. Embora o associemos apenas ao pensamento da educação, Paulo Freire nos ajuda a pensar a comunicação, esta comunicação para todos e comprometida com a mudança social. Ele vai dizer: "a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura do mundo, mas por uma certa forma de 'escrevê-lo' ou de reescrevê-lo, quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente."

Ou seja, a nossa escrita, a nossa vivência, a nossa trajetória, a nossa leitura do mundo estarão impressas naquilo que eu comunico. O Paulo Freire coloca "escrevê-lo" entre aspas e em seguida coloca reescrevê-lo, porque a partir disso tudo, você está reescrevendo essa história ou reescrevendo esse fato, está fazendo escolhas e está transformando quem te lê. Contudo, o Paulo Freire vai nos lembrar o tempo todo

[1] A Folha de S. Paulo foi o primeiro veículo brasileiro a trazer essa figura do *Ombudsman*, em 1989. Leia mais em: https://www1.folha.uol.com.br/ombudsman/2014/09/o-que-e-o-cargo-de-ombudsman.shtml.

de que a escrita deve ser feita de forma consciente. Ao fazer essa seleção, as escolhas, ao fazer esse caminho, você está ajudando a fazer essa transformação, você está escrevendo essa história, portanto, faça isso de uma maneira consciente.

Outra escritora que também nos ajuda a pensar no texto é a Edméia Garcia Neiva, que diz: "o segredo do bom texto consiste em dizer, de modo fácil, coisas profundas, significativas e reveladoras. E não em dizer coisas simples e óbvias de modo complicado".

Há sujeito, verbo, predicado. Há o uso correto da vírgula e das demais pontuações. Existe a crase, todo mundo tem medo da crase. Uso ou não uso crase? São aspectos técnicos que a gente aprende. O principal é entender que não precisa fazer uso daquele vocabulário rebuscado, falar difícil.

Se eu tenho que contar uma história, como eu posso fazer para que mais pessoas entendam? Às vezes, uma boa ideia articulada com bons argumentos e o uso correto da gramática é o que precisamos para o bom texto.

COMO MELHORAR SUA ESCRITA?

Escrever não é receita de bolo. Apesar de existirem manuais de redação e escrita, cada um encontra um meio, um caminho para escrever e melhorar o texto, encontrar o seu estilo, seja um redator, escritor ou jornalista.

Existe uma brincadeira que diz: "a escrita é 10% de inspiração e 90% de transpiração". Por que estou trazendo isso? Para tentar desmistificar um pouco isso também, porque se você convive com alguém que tem uma facilidade para a escrita, pode ser que você construa um imaginário de "a escrita não é para mim". Escrever não é tão simples ou não é simples para todo mundo, mas pode ser uma atividade simplificada com o tempo e experiência.

E a leitura? Por que ela é importante quando pensamos na escrita? Uma coisa está conectada à outra. Nós, como comunicadores, precisamos estar abertos para fazer diferentes leituras do mundo. Ouvir, observar outras culturas, questões históricas, olhar para o outro, isso é interessante.

Ter interesse pelo diverso. Essa leitura de mundo é fundamental. Estou falando da leitura literal e objetiva: acessar materiais feitos para serem lidos. Isso vai ajudar a melhorar o nosso vocabulário. Não é sobre gostar ou não gostar de ler, isso não pode existir. Em algum momento, você precisará escrever, precisará ler. Então leia, amplie o seu repertório, o seu vocabulário.

A leitura ajuda no desenvolvimento e articulação dos argumentos, da linha de raciocínio e do nosso pensamento, vai ajudar a trazer aquilo de uma maneira mais estruturada. É importante ter leituras plurais e diversas, ler clássicos, vanguarda, contemporâneos, porque ler diferentes gêneros ajuda a não condicionar as nossas ideias.

Tem um livro de referência nos cursos de jornalismo, *A Sangue Frio* (1965), escrito pelo Truman Capote, um jornalista norte-americano, que teve duas adaptações para o cinema lançadas em 1967 e 1996. Esta obra é uma referência, porque conta a história do assassinato de uma família do interior do Kansas (EUA), uma história real. Na época, foi uma comoção, porque eles foram assassinados com requintes de crueldade. O que o Capote fez? Pegou o que poderia ser o interesse em fazer reportagem e destrinchou o material para o universo literário.

Outros dois exemplos brasileiros: *Os Sertões* (1902) escrito por Euclides da Cunha ou *Grande Sertões Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. São clássicos que nos informam aspectos históricos e nos dão repertório vocabular e de estilo. Em tempos de excesso de informação e rapidez, ler esses clássicos é um desafio. São livros que, em um primeiro momento, serão chatos, mas é preciso vencer a barreira da brevidade para deixar a obra te envolver.

Se ficarmos só no TikTok, ferrou a nossa vida! Porque aqueles vídeos rápidos vão condicionando o nosso cérebro. Nesse sentido, vou bater na tecla: a gente precisa tentar vencer os obstáculos e ler, nem que seja um livro de bolso. Se tiver bibliotecas no seu bairro, faça a carteirinha e crie uma meta de ler um livro por mês, um por quinzena, ou ler em PDF, o importante é ler.

Quando vamos produzir, independente do veículo, o trabalho jornalístico passa pelas etapas: pauta, apuração, escrita e produção. Quando digo para vocês ficarem atentos aos acontecimentos e perce-

berem o mundo ao seu redor, o contexto influencia e norteia o conteúdo e o trabalho. Vamos para as etapas:

> ***APURAÇÃO*** *é a parte da pesquisa para a pauta ou roteiro. É um momento em que você pode fazer um brainstorm, ou seja, colocar no papel as ideias, o que querem com esse vídeo, podcast ou para essa reportagem? Colocar todas essas ideais no papel e perceber quais são as ideias quentes e as ideias frias.*
>
> ***IDEIA QUENTE*** *é o que está acontecendo no agora, no momento, e são super pertinentes.*
>
> ***IDEIAS FRIAS*** *são mais atemporais, podem ser trabalhadas com calma.*

O momento da pesquisa, da apuração é um *start*, um ponto de partida, é por ela que nós começamos e vamos dando os passos seguintes de como conduzir a pesquisa; quais materiais e livros ler, onde procurar os dados, quem entrevistar. Apuração e pesquisa estão acontecendo o tempo todo.

Hoje em dia, existe uma infinidade de locais para pesquisar. De imediato, pensamos no Google. Se fazemos a busca com as palavras-chave corretas, o site te direciona para as referências que podem ou não ser úteis ao seu trabalho, por exemplo. Precisamos saber como buscar o assunto, quais são os recortes necessários para desenvolver o conteúdo.

Ter com quem trocar as impressões e o desenvolvimento da pesquisa é algo bacana. Por exemplo: no ambiente de redação, um jornalista mais experiente pode dar dicas para quem está começando.

> ***LEAD*** *é para o texto mais informativo e mais direto. Isso não significa que é uma prisão, mas ele é um formato e um método (o que, quem, quando, onde, como e por que) de organizar as prioridades do conteúdo. A pergunta que norteia o lead é:* ***como é que eu posso escrever isso aqui mais rápido e claro?***

Existe um fato, existe um personagem, uma localidade, uma data, uma maneira, um modo como isso aconteceu. A partir disso, se cria o texto, organizando e articulando o fato, quem estava envolvido, quando aconteceu, como aconteceu, onde aconteceu, por que aconteceu. A nossa escrita tem como principal objetivo organizar e articular os acontecimentos.

Muito obrigada!

INTRODUÇÃO AO ROTEIRO

POR
LUH MAZA

Mais do que uma aula, a ideia é que a gente possa conversar, trocar perspectivas do fazer da roteirista, diretora, contadora de histórias que eu sou. Eu quero falar um pouco de onde estou, de como entendo o roteiro, falando de uma forma muito primitiva até, do que é o cerne do roteiro pra mim e desse compromisso específico que nós, roteiristas pretes, temos quando pensamos nessas obras. Uma forma de começar esse encontro, esse reconhecimento, é apresentando o meu trabalho para vocês. Vou começar com uma obra chamada 35, na qual eu fui roteirista e também uma das idealizadoras, diretoras criativas do filme.

A obra faz parte de uma campanha de conscientização, lançada em 2019. A partir dela vocês podem conhecer um pouco mais do que eu faço. O 35[1] é esse filme feito a partir do convite da agência de publicidade *Young & Rubicam*. Eles queriam uma campanha para falar sobre a realidade absurda que o Brasil tem acerca da baixíssima expectativa de vida de uma pessoa trans[2]: 35 anos contra 70 anos da população cisgênera no geral.

É importante dizer "em geral", porque até esses números, 35 e 70, são variáveis a partir da intersecção de raça para além da identidade de gênero. Então, quando estamos falando de corpos trans e pretos essa expectativa é menor. A média da população trans e preta assassinada no Brasil puxa o índice para a idade dos 35 anos.

[1] Filme disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5KHta5x5dys.

[2] Em janeiro de 2023, foram divulgados dados sobre a expectativa de vida de pessoas trans no Brasil: "Brasil lidera ranking de mortes de pessoas trans - País está no topo da lista pelo 14º ano consecutivo. Foram 131 assassinatos em 2022, aponta levantamento. A maioria das vítimas são mulheres trans ou travestis negras. A expectativa de vida de pessoas trans é de 35 anos. O Brasil segue liderando o ranking de países com mais mortes de pessoas trans e travestis no mundo, aponta o dossiê Assassinatos e Violências contra Travestis e Transexuais Brasileiras. É o 14º ano consecutivo em que o país está no topo da lista". Veja mais em:
https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2023/01/27/brasil-lidera-ranking-de-mortes-de-pessoas-trans.htm?cmpid=copiaecola; para ler a matéria ANTRA apresenta ação no STF contra o "novo RG" do Governo Lula, acesse: https://antrabrasil.org/noticias/; para conhecer o Breve Guia para monitorear la violencia anti-trans, acesse: https://transrespect.org/es/tvt-publication-series/.

Eu fui convidada para escrever um roteiro que falasse sobre essa expectativa. Obviamente, é um filme que tem como foco uma denúncia social dentro de uma perspectiva de comunicação, de campanha publicitária, a gente está vendendo essa realidade. Mas essa realidade, que é vendida como uma forma de alerta, poderia ser mostrada de diferentes formas. Ou seja, eles tinham a ideia de fazer um filme que falasse sobre essa expectativa de vida da população trans no Brasil. Mas de que forma nós queremos fazer esse filme e contar isso?

A partir daí eles me convidam e eu recebo esse projeto pensando: muito além do que falar e mostrar a realidade e a violência, eu queria, e **precisava, mostrar essa denúncia, mas também inspirar, plantar, semear um imaginário novo para além da perspectiva que essa violência traz**. Eu lembro que nas primeiras discussões, por exemplo, esperavam grafismo da violência no roteiro ou mesmo um final que representasse a morte dessas personagens do filme. Como um filme de caráter tão emblemático, a mensagem de terminar uma história, que é um alerta, com a morte dessas personagens, de alguma forma, seria matar a própria necessidade da existência desse filme, seria aniquilar a perspectiva dessas pessoas trans vivas e felizes.

A missão era conseguir fazer a denúncia, envolver as pessoas pela violência alarmante. Mas eu acho que o filme se conecta às pessoas não pela violência, mas pela perspectiva do amor e da beleza que a história desse casal traz. Esse casal começa o dia se amando, se curtindo, tendo esse momento de "afrodengo", dentro do próprio universo da intimidade em casa. Mas quando vão pra rua, enfrentam uma sociedade inteira, que não está preparada para lidar com uma imagem que foge da expectativa: olhar esses dois corpos dissidentes, dois corpos trans, dois corpos pretos, dois corpos não passáveis. Pensando a passabilidade como um conceito estético que, de alguma forma, traz um pouco mais de conforto e segurança para algumas pessoas trans.

A escolha de mostrar esse casal por uma perspectiva positiva no começo dessa história é o que cria o envolvimento, a empatia e é o que vai criar a sensação de suspense, é o que vai suscitar a preocupação com a personagem e depois obviamente essa recompensa, porque pra mim é uma recompensa, não só para o espectador. É uma recompensa

para essa história toda, para a história por trás da história, ou seja, a realidade, que é esse final surpreendentemente feliz, esse final que termina em vida. Eu vejo que o 35, de alguma forma, é um bom exemplo do que eu costumo fazer nos meus trabalhos como roteirista.

SOBRE O MERCADO

Eu tenho trabalhado bastante com o audiovisual nos últimos anos, especialmente com séries de televisão, de *streaming* e com publicidades, como o 35. Mas eu tenho uma origem que vem do teatro, uma origem da dramaturgia teatral, eu escrevo desde que me entendo por gente.

Eu gosto de pensar a dramaturgia, fazer a escolha narrativa de como eu vou organizar a história que eu quero contar. Porque muitas vezes a história pode vir de muitos lugares diferentes, pode vir de uma provocação, de uma imagem, de uma sensação, e a gente tem o desejo que essa ideia alcance um determinado resultado, que essa ideia chegue até as telas e provoque determinados sentimentos nas pessoas que assistem.

Para isso, é preciso eleger de que forma essa história vai acontecer, de que forma eu vou conseguir atingir esses objetivos com meu espectador; e aí vem a necessidade do roteiro ser como uma organização dessas ideias, uma sequência de ações e reações que encaminhem a experiência da fruição da obra que o espectador está assistindo, para o que os realizadores do filme, sejam as roteiristas, diretoras, os produtores, desejam que aquela obra alcance.

O roteiro tem essa função de organizar, de colocar em perspectiva e conseguir fazer um arco narrativo que consiga levar o espectador a essa experiência que é, no caso do cinema, da televisão, assistir a uma obra audiovisual. Isso é um pressuposto que pode ser aplicado de diferentes formas.

Muitas vezes, a gente tem uma ideia e escreve simplesmente o que a gente quer, um roteiro autoral. Outras tantas vezes, a gente está tramando com encomendas, com demandas. No processo coletivo no cinema e na televisão, diferente da literatura, ou mesmo em outro nível do teatro, existe uma série de interferências ao longo do processo

criativo e de demandas necessárias dessa escrita para uma entrega, é uma outra forma de lidar com o roteiro.

O roteiro pode ser a base que começa um projeto, como também ser algo que vem a posteriori, em uma primeira etapa de desenvolvimento. Eu posso escrever uma ideia minha de roteirista, como também posso escrever a ideia de outra pessoa e também ser roteirista dessa obra. O roteiro tem essa noção de autoria compartilhada, muitas vezes, ao longo do processo.

Estamos vivendo um momento diferente. Um momento no qual, finalmente, a indústria e o mercado reconhecem uma necessidade de vozes genuínas para falar de alguns temas importantes para a sociedade, como raça, gênero e sexualidade. É muito interessante perceber que esses temas sempre tiveram um grande apelo dentro da ficção, que sempre bebeu de personagens com conflitos, muitas vezes, tangenciados por questões de gênero, raça, classe, sexualidade. Mas essas histórias com esses personagens foram, normalmente, contadas, escritas, dirigidas, realizadas por pessoas que não tem identificação, vivência, dentro dessas perspectivas.

Ao longo de muito tempo, tivemos autores homens falando e escrevendo personagens femininas e, obviamente, isso traz uma série de personagens célebres na literatura, na dramaturgia, na cinematografia mundial, mas por uma perspectiva masculina que muitas vezes não é condizente com a vivência da mulher.

Tem um meme que talvez vocês já tenham visto, é uma mulher deprimida, e,de alguma forma, fetichiza o corpo feminino: uma mulher deprimida está de camiseta e calcinha tomando alguma coisa no sofá, ou seja, é menos sobre o sentimento dessa personagem e muito mais sobre que olhar está sendo lançado sobre ela. Qual é a sensação de fato que essa imagem provoca? Entendimento da dimensão emocional da personagem ou é uma pintura distante, exotizada?

Ao longo do tempo e, em certa medida, assim como aconteceu com mulheres, com personagens pretos escritos por escritores brancos ao longo do tempo, personagens trans foram escritas por escritores cisgêneros. A arte é livre e todes nós podemos escrever sobre todes e tudo, mas em uma realiade concreta, na qual a gente tem uma discrepância social tão grande entre esses polos: masculino, feminino, branco, preto,

trans e cisgênero, isso não se aplica, porque essa liberdade criativa, essa liberdade de narrativas sempre foi dada para pessoas brancas, homens, cisgêneros que sempre puderam escrever sobre tudo.

No entanto, pessoas pretas, trans, entre outras dissidências – outras ditas minorias sociais –, não têm acesso, muitas vezes, ao lugar de construção dessas obras. Nos últimos anos, principalmente, nos EUA, com o movimento de representatividade e, mais recentemente, nos últimos cinco anos no Brasil, se entende a necessidade de ir além da representação dos corpos e dos atores. Pensar que os roteiristas, por exemplo, de uma obra audiovisual que fale sobre esses temas, como negritude, transgeneridade, sejam pessoas atravessadas por esses assuntos.

Começamos a ver um movimento muito bonito, que é literalmente uma primavera de roteiristas pretos que vão surgindo. No Brasil, principalmente, existe uma grande demanda que nos coloca em uma grande encruzilhada: vamos aproveitar essa encruza para conseguir avançar e transpassar esses impedimentos. Porque a demanda por profissionais existe e, no entanto, a gente não tem por conta da estrutura social e educacional no país. A gente não tem uma formação sólida dessa população e há a demanda e real necessidade de que essa população comece a escrever as suas histórias.

Isso nos coloca em um movimento de buscar formação. A necessidade de buscar a troca é pra mim a função desse tipo de encontro. De alguma forma, eu tenho estado há alguns anos trabalhando nesse mercado e lidando com demandas comerciais, aqui posso trocar essas experiências com vocês.

Até aqui, falei um pouco sobre a função do roteiro de organizar a experiência da obra, como um guia para esse desenvolvimento narrativo; falei do quanto as escolhas que a gente faz, por mais que sejam técnicas, também são escolhas biopolíticas. Essas escolhas influenciam na construção desse roteiro e no resultado junto ao público, aos espectadores.

NINGUÉM ESCREVE SÓ

Recentemente, eu chefiei a sala de roteiro da adaptação do livro *Torto Arado* (Todavia, 2019), escrito pelo baiano Itamar Vieira Júnior,

que foi transformado em série por mim e outras seis roteiristas pretas, todas mulheres pretas. Nos debruçamos no livro do Itamar, que se tornou um grande sucesso literário no Brasil e no mundo, que fala sobre a vida de mulheres pretas, em uma comunidade preta quilombola da região da Chapada Diamantina, em condições análogas à escravidão.

Nós partimos desse material prévio para desenvolver um roteiro, nos reunimos na sala de roteiro, muitas vezes virtual. Hoje em dia, essa sala de roteiro não é um espaço físico em si, onde este grupo de roteiristas se reúne e debate as ideias. No caso deste projeto, nos reunimos para debater as ideias e organizar o processo de desenvolvimento do roteiro, que, no caso de uma obra seriada, consiste em vários passos. No caso de uma adaptação, não partimos, de imediato e diretamente, para escrever o roteiro. Há um processo de organização em etapas de desenvolvimento. Essas etapas passam pela organização do argumento, da sinopse, até um material que nós chamamos de bíblia, quando se fala de série – alguns programas também utilizam. A bíblia[3] é um arquivo, um documento que reúne vários elementos sobre aquela obra. Por exemplo: se é uma série, a bíblia vai ter a sinopse, a apresentação, alguns outros resumos gerais da obra, e é preciso ter toda a descrição de personagens, do universo da série, de como as coisas vão acontecer para que estimule essa continuidade da narrativa que são os arcos. Depois tem as sinopses dos episódios, as escaletas, uma espécie de esqueleto do roteiro; e depois da escaleta, a inserção dos diálogos, a finalização das cenas, enfim, o roteiro propriamente dito.

Essas são as etapas para construção desse desenvolvimento que precisa ser coletivo e unificado, porque são várias pessoas escrevendo. Uma série, por exemplo, que tenha de seis a dez episódios, é escrita em seis meses e é preciso ter várias pessoas escrevendo. Esses profissionais precisam de um guia, um mapa, uma segurança em comum, o que é dada através da bíblia, não só na etapa de desenvolvimento do roteiro, como também depois em toda a etapa de produção e pré-produção. Todos os profissionais envolvidos na realização dessa obra vão se guiar por esse material.

Quando a gente não tem uma bíblia – como no cinema, por exemplo –, muitas vezes, só existe o roteiro, que tem a função de ser essa

[3] Para ver modelos de bíblias, acesse: https://www.tertulianarrativa.com.br/biblias.

segurança comum para todas as equipes do projeto. A diferença é que a bíblia é um material metalinguístico, é um ensaio, são textos sobre a obra. O roteiro em si é a obra, por isso que, frequentemente, é mais fácil desvirtuar o roteiro de um filme do que de uma série, porque o da série está atrelado a esse material maior que é a bíblia.

Os roteiros tem um formato padrão. Na verdade, a gente usa um formato chamado *Master Scenes*[4], que é um template de editor de texto onde temos o cabeçalho das cenas, as falas dos personagens, as descrições das ações dramáticas que acontecem em cada cena, as transições, as indicações. No entanto, existem muitas formas distintas de pensar o roteiro. Estou falando de ficção, porque é minha principal área de atuação, mas também já fiz documentário, com o qual trabalhamos em outra perspectiva.

No documentário, o roteiro surge como um roteiro prévio, com perguntas, uma entrevista que pensa em ter estímulo na realidade; seja com uma entrevista de personagem, seja com a captação de imagem de algum local, *in loco*. O roteiro prévio provoca que a realidade devolva o material, o qual, posteriormente, será organizado em um roteiro chamado de "roteiro de edição", e a partir do material gravado, a gente senta, vê esse material e reorganiza o roteiro que a gente imaginou com aquelas perguntas, a partir das imagens.

Existem diferentes formas de ter o material do roteiro, seja a partir de algo pessoal, de uma provocação, de uma contratação, seja individualmente, seja dentro de uma perspectiva da ficção, de documentário. São diferentes possibilidades e temos o roteiro não só no cinema, na televisão ou na publicidade; atualmente, existem roteiros para os vídeos das redes sociais também.

Muitas vezes, o roteiro não é creditado, as pessoas esquecem, é muito louco isso. No entanto, qualquer ideia, história, precisa dessa organização, alguém, mesmo que inconscientemente, quando vai dirigir um vídeo para internet que seja, vai pensar no que vai acontecer em cada momento daquele vídeo para conseguir comunicar o que quer. Essa organização mental já é um roteiro.

Quando eu venho e penso no que vamos conversar, por onde vamos passar, estou pensando nesse roteiro, estou estimulando que a gente te-

[4] Para ver o modelo de um roteiro, acesse: https://www.aicinema.com.br/wp-content/uploads/2017/11/Como-Fazer--um-Roteiro-Exemplo-de-Formata%C3%A7%C3%A3o-de-Roteiro.jpg.

nha uma sequência de temas que vão provocando outros desdobramentos para que vocês pensem, sintam, reajam de tais formas. Esse encadeamento é o que faz um projeto fílmico poder *startar* com segurança.

Estou falando dessa parte técnica, mas este conhecimento técnico vai se adquirindo, experimentando. Para mim, só faz sentido se vier com um estofo, como um potencializador do desejo criativo, artístico, de comunicação dessa necessidade que nós artistas temos de estabelecer pontos um com o outro; provocar na sociedade, através da ficção, reflexões que possam transformar a realidade.

Não só pensar que sim, tem o roteiro, os personagens, a situação, o conflito que gera a trama, mas o porquê eu estou fazendo isso tudo, o porquê tenho esses personagens, essa trama. Por que e o que eu quero com isso? Mostrar, discutir e transformar, ou informar uma nova realidade, um novo imaginário. Eu trabalho muito com personagens femininas, pretas, personagens trans, personagens essas que sempre estiveram em cena. Mas agora existe uma preocupação: quem está escrevendo essas histórias e quem está contando a história dessas personagens?

E aí, lá junto com outras dezenas de roteiristas pretas, trans, pessoas incríveis que têm trazido para o cenário novas perspectivas. Durante muito tempo, a referência que a gente consumiu em dramaturgia, ficção, roteiro, foi feito a partir de um ponto de vista único, para além de fazer qualquer comentário sobre este ponto de vista em si, é um ponto de vista único.

Durante muito tempo, a gente observou uma paisagem por uma perspectiva única[5], fazendo a gente esquecer que essa paisagem é tridimensional, que tem outros lados, e que outras pessoas ocupam essa paisagem em outras posições e, portanto, trarão novas perspectivas que vão iluminar outros aspectos dessa paisagem, que não foram vistos até então.

Eu me vejo nessa função: iluminando pontos obscuros de uma paisagem que sempre esteve aqui. As discussões, as questões que trago nas minhas histórias, não são novas, sempre estiveram aqui. Mas a maneira que foram mostradas eram estereotipadas, preconceituosas, racistas, transfóbicas, machistas.

[5] Vídeo de Chimamanda Ngonzi falando sobre O Perigo da história única. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt.

Quando eu e outras vozes começamos a contar as mesmas histórias por outras perspectivas, a gente alarga, alastra, a noção de humanidade das pessoas, do que elas têm como referência. Com isso, começamos a falar, por exemplo, em personagens cada vez mais tridimensionais. Por quanto tempo houve na televisão brasileira aberta – que ainda é um canal de congregação social muito importante em um país tão grande e pobre como o Brasil – ficções, narrativas, histórias e roteiros nos quais personagens pretos em situações vexatórias eram apenas personagens de escada para outras situações, personagens sem tridimensionalidade?

Você tinha um personagem preto como uma tal descrição: "Joana, negra", isso definia a função daqueles personagens, única e exclusivamente como peças para a narrativa maior que era protagonizada por personagens brancos, e estamos falando disso em um país de maioria preta. Que efeito tem na sociedade ao construir um histórico de novas séries e filmes colocando o preto em uma condição de subserviência? Inclusive, na narrativa em que personagens pretos eram amigos ou amigas dos personagens principais, mas não tinham história. Os personagens não tinham pais, não tinham interesses amorosos, não viviam, só estavam ali, como sempre estiveram.

No Brasil, a gente tem uma quantidade muito discrepante. Nós, pretos, estivemos em narrativas, pelo menos nas últimas cinco décadas audiovisuais, mas em que posição? De que adianta ter personagens pretos em posições que não contribuem para o avanço da realidade das pessoas pretas? Da mesma forma, se formos falar de personagens trans, que é um fenômeno social de debate amplo mais recente, tivemos personagens trans na história, mas esses personagens estavam ali em função de quê? Carregando quais construções? Quem representava esses personagens?

Tal como no caso da representação preta por pessoas brancas, o *blackface*, tivemos normalizados durante muito tempo, personagens trans representados por atores cisgêneros, o que chamamos de *transfake*. Ao longo do tempo, essas representações na ficção acabaram provocando uma série de sedimentações de estereótipos, de preconceitos, de distância na profundidade humana desses personagens.

Atualmente, estamos conseguindo contar nossas próprias histórias e, a partir desse lugar, trazer uma provocação de transformação. É claro que, através da ficção, se você colocar personagens pretos ou trans empoderados nas suas histórias, você vai provocar esse efeito nos espectadores. Esse processo de identificação vai acontecer, além de, potencialmente, buscar ver melhoras na qualidade de vida de pessoas que estão representadas naqueles personagens.

Esse compromisso ético com as narrativas é muito importante para um roteirista, na minha concepção. É óbvio que, como falei, trabalhando em um mercado comercial, a gente faz concessões, a gente precisa ter uma flexibilidade nas negociações criativas envolvidas em projetos que são coletivos, de empresas multinacionais, de entretenimento. Mas, dentro disso, de que forma nós podemos preservar essa ética na criação desses personagens que a gente traz? Pra gente, naturalmente, é um comprometimento pessoal, familiar, um comprometimento ancestral.

Essa noção de responsabilidade é o que vai nos ajudar a guiar e construir uma pedagogia dentro do próprio mercado para respeitar os nossos debates, porque não estamos só vendendo nossas histórias, não é uma mercantilização das nossas narrativas, mas, sim, uma negociação para que nossas narrativas possam chegar aos nossos e transformar, de alguma forma também, a realidade geral.

ROTEIRO

POR
ALICE MARCONE

Eu sou Alice Marcone, sou formada em Psicologia, mas trabalho com roteiros há sete anos. Tenho trabalhado, principalmente, com séries de ficção, em um momento do nosso mercado em que os streamings se tornaram a principal atividade e fonte de produção audiovisual, e com o desmonte da Ancine que vivemos no governo de Jair Bolsonaro. Minha fala é o recorte de quem trabalhou por muito tempo com um formato narrativo de séries de ficção. A ideia dessa aula é que façamos um panorama de conceitos importantes e estruturantes de roteiro que vocês possam usar para longas metragens, curtas metragens, séries. Por isso, esse panorama inicial é importante. Nessa primeira aula, eu vou focar bastante no primeiro e no segundo campo, nos elementos estruturantes de todo o processo da escrita audiovisual na ficção, os conceitos, a formatação; são conceitos que vamos entender e que podem ser utilizados também na não-ficção. Essas especificidades trabalharemos na segunda aula.

Quero falar, principalmente, de drama clássico e drama moderno, sobre a forma de começar a construir uma narrativa, pensando os elementos estruturantes: as cenas, sequência, ato, *beat sheet*, sinopse, argumento. Para começar, é importante a gente olhar de uma forma mais ampla, menos pragmática, e ter um olhar mais teórico, histórico da narrativa e do roteiro audiovisual.

Sobre o trabalho de roteiristas, muito se ouve falar de jornada do herói, de paradigmas da ficção que estão apontando para o drama clássico, que é, basicamente, tudo que vem de uma tradição clássica. Porque é Aristóteles, lá da poética, lá dos gregos, lá de atrás... Tudo que estamos falando de drama clássico tem esse tipo de referência e estruturação, mas sabemos que narrativas audiovisuais não são só drama clássico. Tem a jornada do herói, mas vai ter também o cinema de vanguarda, o drama moderno.

Vamos passar brevemente pelas características de ambos campos narrativos, para começarmos a entender e se situar dentro das escolhas estéticas que fazemos. Muitas vezes, nesses manuais de roteiro, essas estruturas aparecem em um tom muito taxativo, como se precisasse ser de determinado jeito, a gente acaba asfixiando as possibilidades criativas da construção da dramaturgia e do nosso fazer artístico. Quero ressaltar que muito do pensamento que entendemos aqui, de primeiro e segundo campo, de estratégias e formas de construir uma narrativa na ficção, também vão fazer sentido na hora de trabalhar a não-ficção.

A não-ficção no documentário ou no *reality show* é uma ficção da realidade, não estamos falando da realidade, é um recorte dessa reali-

dade, de uma narrativa dela. Existe roteiro para documentário, existe roteiro para *reality show*. Sim, o Big Brother tem roteiro.

Existem dois elementos que são fundamentais que o Aristóteles falou em *Poética*[1] lendo as tragédias gregas, que vão servir de base para qualquer pensamento estrutural de roteiro. Se vocês forem ler *Story*[2], escrito pelo Robert McKee, ou o *Manual do Roteiro*[3], escrito pelo Syd Field, o *Salve o Gato* (*Save the Cat*), escrito pelo Blake Snyder[4], vão perceber que todos esses autores que estão nos ensinando uma estrutura de roteiro, estão bebendo de Aristóteles, da *Poética*, e da forma que ele pensava a dramaturgia.

Tem dois elementos que eu quero destacar que são importantes para se entender o pensamento desses autores atualmente. Quais são esses elementos? É muito simples: **uma narrativa, o drama, por excelência, precisa estar estruturado temporalmente, ou seja, toda a história tem um começo, um meio e um fim**. Pode parecer óbvio. Mas não é tanto assim, o drama moderno, por exemplo, vai bagunçar essa estrutura e começar a colocar *flashback* e entrar no sonho do personagem.

Basicamente, no drama clássico, temos uma estrutura cronológica, de começo, meio e fim que acompanha essa rota, não volta para o passado, não faz pulos para o presente ou para o futuro. Quem lê ou assiste ou ouve a história está acompanhando uma linha temporal bem linear, estruturada naquele presente. Essa ideia de começo, meio e fim não se refere somente ao tempo da aventura dos eventos que a gente vai acompanhar, mas também a um pensamento de como contamos essa história, das etapas que vão produzir a estrutura de um roteiro.

Vamos ver que todos esses manuais que aparecem por aí, essas fórmulas, na verdade, são esquematizações sobre o começo, o meio e o fim. São formas diferentes de organizar como contar uma história e gerar no espectador momentos de catarse, momentos de clímax, de tensão.

[1] A Poética é um conjunto de anotações das aulas de Aristóteles sobre a poesia e a arte da sua época. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9tica_(Arist%C3%B3teles).

[2] Robert McKee. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés. 1ª Edição. Editora Arte e Letra, 2017.

[3] Syd Field. Manual do Roteiro. Selo Objetiva (Cia das Letras), 1995.

[4] Informações sobre o método em: https://viltoreis.com/save-the-cat/.

Estamos fazendo isso em uma linha temporal, controlando momentos de humor a partir dessa ideia de começo, meio e fim. Um outro elemento fundamental que precisamos entender é que a partir desses eventos que serão narrados, teremos o quê? Um protagonista, uma protagonista, uma personagem, agindo. No drama, na dramaturgia, a ação é ação, não é narração, poesia ou lírica. É ação, é a representação da ação. **O drama por excelência, não acontece no papel, acontece no corpo do ator, no set de filmagem, na representação, na ação, e isso é fundamental**.

Tudo que escrevemos em dramaturgia é sobre ação. E aí, a partir dessas ações, formas de agir, é que vamos entender o caráter das personagens. Em inglês, personagem é *character*, que é a mesma palavra para "caráter". Então, personagem nada mais é do que uma forma de agir, não é uma pessoa, é uma forma de agir.

Sendo muito simplista, Aristóteles estabelece o paradigma clássico descrevendo aquela estrutura temporal de diversas formas, além de falar sobre diversas estratégias de construir caráter de personagem. Aqui, eu estou pontuando a base, mas se fôssemos ter uma aula de poética de Aristóteles ficaríamos aqui uma semana, um semestre. Mas o que eu quero trabalhar são esses dois elementos: uma organização temporal, uma estratégia de começo, meio e fim, de como contar essa história, e essa história, nada mais é do que um jeito de vermos formas de agir de personagens, principalmente, de um protagonista.

Dentro da tradição cinematográfica, da literatura sobre roteiro de cinema, temos dois autores muito importantes os quais eu uso para estruturar essa minha aula e toda a minha abordagem, que são o David Bordwell e o João Maria Mendes. São esses autores que começam a pensar em campos narrativos, que é esse conceito que eu estou definindo aqui.

O drama clássico seria o primeiro campo narrativo, no qual teríamos, por excelência, o que chamamos de **unidade de ação**. Portanto, vamos entender o que é isso: temos começo, meio e fim; eventos e ações de uma personagem, que produzem transformação ou correção de caráter a partir da falha fundamental. O que é muito importante perceber no drama clássico? Que as ações e os conflitos são externos, no mundo externo ao personagem.

Hércules, vai matar a Hidra, vai enfrentar o Hades, o antagonismo está externo, temos uma sucessão de eventos externos que remetem ao mundo, ao contexto desse protagonista, desse herói, e ele vai agir diante desse conflito. O que é muito importante de ser pontuado? No drama clássico, os protagonistas também têm motivações dramáticas, ou seja, o que é uma motivação dramática? Aquilo que a personagem quer, aquilo que a personagem deseja.

Eu, além de roteirista, sou atriz. Trabalho, principalmente, com uma abordagem que parte de Stanislavski, que constitui, em 1930, o *Actors Studio*, em Hollywood, que é o que hoje se chama por aí de *método*, é aquela coisa até meio maldita. As fofocas, as lendas urbanas do cinema, dizem: "a Lady Gaga adora contar que ela escreveu a carta para não sei quem, e falou no telefone com a mãe como se fosse a personagem" - isso de você viver com verdade essa personagem, você não está representando, você não está fingindo, você está sendo.

E por que eu estou falando tudo isso? Porque na construção de um personagem, no trabalho de ator e de atriz, pelo método, um dos elementos primordiais que o ator e a atriz tem para se apegar é o desejo dessa personagem, o objetivo dela: o que essa personagem quer? Uma cena é uma disputa, isso é fundamental. Olhando sempre por essa perspectiva, personagem é um desejo. Aquilo que define uma personagem é o que ela quer e o que ela faz para conseguir o que quer. Ou seja, motivação dramática, o objetivo, o desejo da personagem move a trama.

Adiante, estamos falando de protagonistas ativos, únicos, que mobilizam esses movimentos externos, essas ações. Qualquer filme mais clássico e mais comercial deixa isso muito óbvio. Se pensarmos em todos os filmes de herói da DC e da Marvel, estamos falando de personagens que têm motivações dramáticas externas, muito pontuais, objetivas e bem definidas: salvar o mundo, matar o vilão. Existe um objetivo externo, o que se conquista, quem se derrota, o conflito está para fora. Temos personagens com objetivos bem definidos, externos a eles, que vão agir em função disso.

Em um bom drama clássico, idealmente, vamos ter uma outra camada de conflito, em que a personagem, o protagonista, tem uma falha

fundamental. Ele não tem só habilidades extraordinárias, não vamos só entender o aspecto positivo do caráter dessa personagem, com o quão artificioso são os 12 trabalhos do Hércules, o quão heróico e poderoso e forte ele é. Vamos entender falhas fundamentais.

Eu vou usar um exemplo bem popular e recente, que é aquela série, o *Gambito da Rainha*, da Netflix. Que é uma minissérie com começo, meio e fim. Vemos, logo na primeira cena, a personagem tendo o seu objetivo definido, que é: ela está ali em um campeonato mundial de xadrez, pronta para enfrentar o campeão mundial de xadrez, entendemos que o objetivo externo dessa personagem é conquistar esse lugar no campeonato mundial. Existe também a falha fundamental dessa personagem, porque ela acorda de ressaca em uma banheira com um monte de pote de remédio do lado. Portanto, entendemos que essa personagem, além de uma ótima enxadrista, é também uma viciada. Tem uma estrutura muito básica: para essa personagem conquistar o que ela quer, que é vencer o jogo de xadrez, ser campeã mundial de xadrez, ela precisa superar o seu vício em álcool e remédios. Então, veja, apresentamos uma falha interna que precisa ser superada por essa personagem para ela conquistar o objetivo externo. Essa é a estrutura básica do drama clássico.

Muitas vezes, teremos personagens que, ao meu ver, são menos interessantes. Por exemplo: em boa parte desses filmes de herói recentes da Marvel falta o drama interno, falta a falha fundamental. O que a Mulher Maravilha precisa corrigir? O que ela precisa superar? Qual é o conflito interno desta personagem? Não tem. Todos os objetivos estão lá fora e ela, enquanto personagem, é tão planificada que não carrega nenhuma falha fundamental. Ela não é humana. Ela não é humanizada, muito diferente de outros heróis, como, por exemplo, o Homem-Aranha, que é um herói humanizado, que tem conflito interno.

Quero que pensemos: o drama clássico está fazendo o quê? Construindo um movimento de trama, de plot, que é a sucessão de eventos. Outra coisa importante: essa protagonista, agindo no mundo, tudo o que ela faz tem uma consequência. Toda ação tem uma reação. Toda causa tem uma consequência. Quando a gente externaliza o conflito, fala de ação e de motivação dramática, estamos vendo uma disputa de

forças entre um antagonismo interno, o vilão ou o campeão mundial de xadrez que a menina precisa derrotar, o dinossauro que a galera precisa sobreviver no Jurassic Park, a Hydra que o Hércules precisa matar e por aí vai.

Antagonismo externo, motivação dramática externa em tudo o que o protagonista ou o antagonista faz. Por definição, antagonista é toda a personagem, ou toda a força, pode ser uma força da natureza, tudo aquilo que gera conflito em relação ao objetivo da personagem. Não é o vilão. É o que gera conflito, resistência nesse desejo do protagonista, do personagem principal. Tudo que o personagem principal faz nesse conflito com os antagonismos externos vai ter as dinâmicas de causa e consequência que vão gerar a trama, que chamamos de *plot*, que é a sucessão, o encadeamento por causalidade entre essa trama.

Se pensamos em séries como *Breaking Bad* (2008), por exemplo, vamos montando a disputa do Walter White com Gustavo Fring, com o grande chefe do tráfico, que se torna um antagonista importante para a motivação do Walter, que é crescer cada vez mais dentro do mundo do crime. Gustavo Fring se torna, portanto, um competidor dentro dessa motivação dramática, é um antagonista. E tudo que se revela sobre Gustavo Fringe, todas as ações e articulações que vemos ele fazendo e executando na trama, vão ter consequência nas ações do Walter.

É nesse jogo de causa e consequência, das consequências das ações das personagens, que a gente monta uma trama. Isso tudo forma o que chamamos de **unidade de ação**. No drama clássico, temos sobretudo, personagens agindo de forma externa, gerando causa e consequência, tudo isso é unidade de ação.

O autor McKee fala de estrutura, vejam como são aqueles dois paradigmas, que falamos do caráter e da organização temporária: "a estrutura é a seleção de eventos dentro da história de vida de uma personagem". Portanto, estamos selecionando, fazendo um recorte. Se fôssemos falar de uma pessoa, começo, meio e fim: nasceu, viveu, morreu - mas nem sempre as histórias são assim. Fazemos um recorte de eventos para contar uma história, seja ela baseada ou não na vida de uma pessoa, seja ela ficção, seja ela documentária. Estamos fazendo "a seleção de eventos dentro da história de vida de uma personagem, que

é composta numa sequência estratégica visando despertar emoções específicas, expressar uma visão de um mundo singular".

"Numa história, um evento cria uma mudança significativa na situação de vida de uma personagem e é expressada e experienciada em termos de valor ou visão de um mundo". No drama clássico, temos uma lição de moral. Sempre temos uma visão de mundo, estamos defendendo uma tese com esse movimento todo, principalmente do movimento de correção de caráter do protagonista. Lembram quando falamos da Elizabeth do *Gambito da Rainha* (2020), que a menina quer vencer, quer ser a melhor campeã mundial de xadrez e para isso ela precisa vencer as drogas?

Qual é a lição de moral? Qual é a visão de mundo? A visão de mundo, de forma muito simplista, né? Entendermos que, para essa personagem vencer na vida, ela precisa abandonar o vício. É moral. O discurso é moral, é uma visão de mundo. Vejam, por exemplo, quando começamos a se afastar do drama clássico e ir para o drama moderno em figuras, por exemplo, que deixam de ser heróicas e passam a ser anti-heróis ou simplesmente personagens contraditórios, complexos, verticalizados, psicologizados, muitas vezes não temos correção de caráter e lição de moral.

A gente expõe a contradição, expõe a fraqueza, expõe o conflito e não resolve. Por exemplo, vou usar um outro exemplo de séries, vou continuar falando do *Breaking Bad* e do Walter White: temos uma personagem com duas motivações dramáticas importantes, ser um pai de família e ser chefe do tráfico. Essas duas motivações dramáticas, por vezes, são complementares, caminham juntas e, por vezes, são contraditórias, geram antagonismo interno. Vamos ver, sobretudo, esse conflito se acentuando até o momento em que o Walter White destrói a própria família para se tornar o chefe do crime, estamos falando de um anti-herói, portanto. Estamos falando de um herói, de uma personagem que ao invés de ter uma correção de caráter, a personagem se afundou na própria falha, sucumbiu à própria falha. E aí, a lição de moral, a visão de mundo é muito diferente, não é normativa, como geralmente é.

No drama clássico, estamos, via de regra, reiterando o *status quo*, as normas da sociedade, os valores tradicionais. Enquanto estamos fa-

zendo isso no drama clássico, geralmente, no drama moderno, estamos habitando uma visão crítica da sociedade, propondo teses mais complexas, mais contraditórias, e, portanto, com humanos, personagens, mais falhos, nas quais as falhas humanas são insuperáveis. Em uma história, é basicamente isso que estamos fazendo, passando visões de mundo, passando o tema, a mensagem, a lição de moral. Estamos passando valores.

No drama clássico, teremos, geralmente, um movimento que vai do negativo para o positivo. Enquanto que, no drama moderno, geralmente, um movimento que vai do positivo para o negativo, ou que simplesmente trabalha essa contradição. As coisas não são maniqueístas, não é o bem contra o mal, não é o Hércules contra o Hades, não é a Mulã contra os Hunos, não é o bem puro contra o mal puro, não é o Indiana Jones contra os indianos. Com essa figura do herói, construímos uma visão absolutamente imperialista. Se localizarmos historicamente, todos esses manuais de jornada do herói estão apontando para um momento do cinema na década de 1980 que vai se aproveitar do cinema norte-americano e dessa figura do herói para construir uma narrativa e uma visão de mundo, uma cultura, uma disputa de narrativa imperialista, branca, heterocisnormativa.

Por que o herói sempre fica com a mocinha no final? Por que o herói sempre mata o vilão? Quem é esse vilão? Quem é essa mocinha? Então, são valores de mundo que estão embutidos e, geralmente, reiteram o *status quo* no drama clássico. Todos esses pensamentos de ações que levam o protagonista a um processo de transformação, seja do mundo, seja dele, é o que estamos chamando de **unidade de ação**. Podemos encontrar unidade de ação dentro de uma cena. Em uma cena vai ter, idealmente, movimentos internos de transformação, e daí vamos nomear dentro de uma cena o que chamamos de ***beat***. Ou teremos dentro de um ato narrativo grande esses movimentos de transformação em disputa, conflito, que podemos chamar de ***macro-beats***, sequências. Então aqui, beat é um termo em inglês, que significa batida.

Dessa própria palavra começamos a entender um pouco isso que eu estou falando. Qual é o sentido disso, da batida? São forças se chocando. É conflito. É desejo contra desejo. É uma disputa, é conflito, é batida. Então, é uma ação que gera uma mudança de comportamento.

Ação e reação que gera mudança de comportamento.

"Beat por beat, esses comportamentos que se transformam, moldam o movimento de mudança numa cena" (McKee, p. 37). Enfim, se estivermos falando estruturalmente de forma ampla no roteiro, é a própria transformação de caráter dessa personagem.

Vamos pensar em uma cena, essa cena que eu estava mencionando do *Gambito da Rainha*, que é a cena inicial: o que são esses *beats*? Temos então, a Elizabeth, adormecida, de ressaca, drogada, dentro de uma banheira. Ela está em um estado de comportamento, aparece alguém, um moço começa a bater na porta: "Elizabeth, Elizabeth, você está atrasada". Então, é uma interferência externa, uma força externa, movimentando essa personagem para que ela saia desse estado e perceba, "putz, estou atrasada, preciso sair correndo, agora, se não vou perder o jogo". *Beat*. Mudou o estado e o desejo da personagem, agiu, levantou da banheira, vestiu a roupa e saiu de cabelo molhado mesmo, foi correndo. Chegou lá com uma ansiedade, uma desorganização, um frenesi de pressa e se sentou diante da outra figura importante de conflito, de movimentação de ação, que é o seu rival dentro do campeonato, o campeão mundial de xadrez. E ela entra no modo disputa, no modo enxadrista.

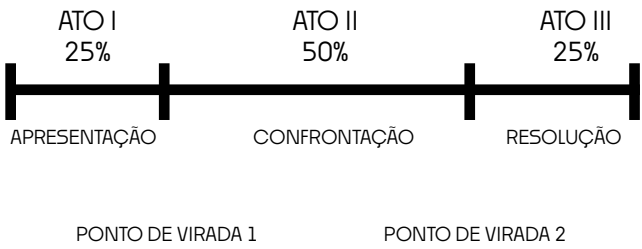
Vemos aqui em uma sequência, porque daí temos a cena dentro do banheiro e a cena dela dentro do quarto do hotel e cena dela no salão do jogo. Veremos na próxima aula como que isso se define, porque o cabeçalho de uma cena é definido por uma locação, então, se mudamos de lugar, mudamos de cena. Essa cena toda, essas duas cenas, compõem uma sequência, que é um movimento dramático maior. Dentro dessa sequência decupamos três *beats* diferentes, três momentos diferentes dessa personagem, três ações diferentes.

O *beat* é a unidade menor, a cena é a unidade intermediária, a sequência é a unidade maior. E, basicamente, o que veremos é que os diferentes autores, Syd Fiel, McKee, Blake Snyder, que estão dando formas diferentes de organizar, eles estão nada mais do que nos dando modelos e propostas diferentes de organizar as sequências dentro de uma narrativa. Ou seja, voltando lá para Aristóteles: eles estão nos dando fórmulas para organizar o começo, o meio e o fim, em um movimento

que nos ajude a entender a transformação da personagem.

Os *beats* encadeados geram uma cena. No drama clássico, na boa dramaturgia comercial, acessível e eficaz, tem *beats* e conflito. Não adianta entrar e ver o personagem falando qualquer coisa, expondo, contando sua vida se nesse contar a sua vida não tem um objetivo, não tem conflito, seja externo ou interno. Por isso, eu estou falando de *beats* enquanto batidas, enquanto movimentos de conflito que geram transformações, ações de causa e consequência, que encadeadas geram uma cena. Cenas encadeadas geram uma sequência. Sequências encadeadas geram um ato e atos encadeados geram uma estrutura básica de um roteiro.

Esse foi um dos primeiros livros de roteiro cinematográfico. Esse é o manual de roteiro do Syd Field, que começa a organizar o que seria esse drama clássico. Ele organiza o roteiro inteiro em três atos: Ato 1, ato 2, ato 3 - começo, meio e fim, outra forma de dizer isso. No começo, apresentamos quem é essa personagem, então, o mundo em que ela vive, as coisas que essa personagem quer, quem ela é, quais são suas relações no começo.



Sobre esses 25%, se um roteiro tem 100 páginas, nas 25 primeiras, precisamos dar conta de apresentar o mundo comum, o protagonista, as suas motivações dramáticas, suas relações principais, tudo aquilo que ele quer. Retomando o exemplo da Elizabeth, qual é a falha que vai ser corrigida? Aqui, eu estou falando da primeira cena da série, na qual apresentou-se a motivação dramática, falha fundamental e o mundo

dessa personagem. Cinco páginas de roteiro, né? Então, aqui, 25 numa estrutura de 100. Depois disso, dessas 25 páginas, teríamos 50 páginas de desenvolvimento desse conflito, que seria, de fato, então, enfim, o enfrentamento desses antagonismos, principalmente os externos, para conquistar esse objetivo.

No final, é importante dizer se estamos falando de drama clássico, é um final fechado, o quê que se significa? Estamos falando de um objetivo que se realiza ou não? Muito provavelmente se realiza: a Mulan vai salvar a China dos Hunos e a família. A Elizabeth, no Gambito da Rainha, vai ser a Campeã Mundial de Xadrez. Esse objetivo, essa motivação dramática, se conquista no final.

Então, basicamente, podemos dizer que drama clássico é: representamos uma personagem com um objetivo, aí, durante metade do filme veremos essa personagem lutando por esse objetivo e, no final, conquistando esse objetivo. E na luta por esse objetivo ela vai precisar superar e transformar o próprio caráter. Veremos que vão aparecer diversos outros autores começando a usar essa estrutura dos três atos. A grande sacada desses outros autores é pegar esses três atos e dividi-los em unidades menores que seriam as sequências.

Veremos uma abordagem que chama de *sequency approach*: a abordagem pela sequência, ou o *save the cat* ("salve o gato"), que nada mais é do que pegar essa ideia de começo, meio e fim, de ato 1, ato 2 e ato 3 e subdividir em sequências. Geralmente, esse é o primeiro documento que uma equipe de roteiro ou um roteirista vai produzir em relação à estrutura. A gente definiu mais ou menos o universo, definiu quem são os nossos personagens e agora vamos definir a trama. Para definir a trama e esses movimentos, desenvolvemos o documento, que é o *beat sheet*. Não sei se vocês já viram, em *making off* ou documentário sobre construção de alguma série, aquela parede cheia de papelzinho, cheia de *post-it*. É isso, aquilo é o *beat sheet*, aquilo é o *outline*. É a esquematização dos *beats* que transformam a personagem ao longo dessa narrativa. Quem começa a nomear assim é Blake Snyder no livro *Salve o Gato*: "Oh! Três atos! Imagina só isso! E ainda assim não parece suficiente, como um nadador em um vasto oceano, havia muito mar aberto entre essas duas quebras de atos." Entre o ponto de virada 1 e o ponto de virada 2.

O que ele está dizendo? 25 páginas, gente, é muita coisa de um ponto a outro. 50 páginas é muita coisa. Vamos subdividir para a gente conseguir se localizar melhor? E, basicamente, é isso que ele faz. Então, veja, se na primeira linha, a gente tem o ato 2. Na segunda linha, a gente tem a primeira parte do ato 2. Na terceira linha, a gente tem a terceira parte do ato 2. E, na quarta linha, a gente tem o ato 3. E aqui o que ele está falando é *set up* (apresentação), ele está oferecendo pedacinhos menores de sequências para a gente se localizar e ir montando a ordem dos eventos que vão se apresentar.

Save the Cat, hoje em dia, é o paradigma mais utilizado, a fórmula é mais utilizada em Hollywood e tal, mesmo para filmes que não são exatamente dramas clássicos. O que quero dizer para vocês com isso aqui é que o pensamento de estruturar o roteiro dessa forma vem de um paradigma de drama clássico. Por exemplo, você vai analisar um filme como Parasita, você consegue encaixar aqui, mas Parasita não é um drama clássico. Vivemos nesse eterno tensionamento enquanto roteiristas e criadores. Tudo o que nos coloca mais perto do drama clássico, quanto mais conseguimos encaixar o nosso roteiro dentro dessas formulinhas, mais comercial ele vai ser. Parasita, afinal, ganhou o Oscar. Quanto mais a gente se distancia e mergulha nos aspectos específicos do drama moderno e sai desse paradigma clássico, mais vanguarda, mais experimental, mais diferente e, portanto, mais nichado - apesar de eu odiar essa palavra - vai ser o seu produto.

Eu que vivo a vida escrevendo para série, ou seja, lidando com executivos, estamos sempre negociando, tem dois botõezinhos. O do drama clássico, da ação e reação, da unidade de ação, da trama acelerada para conseguir encaixar nas histórias, nessas formulinhas, e o botão da verticalização do personagem, dos personagens contraditórios, das teses difíceis. Estamos sempre negociando isso com as figuras que estão aprovando ou não o nosso roteiro, sejam eles os produtores executivos, os diretores ou os distribuidores. O cinema, o audiovisual é uma constante negociação, é uma arte coletiva e o nosso roteiro vai ser filmado por outras pessoas e ser exibido em outras janelas, estamos sempre nessa constante negociação.

O que eu quero que vocês entendam é que ao escrever um roteiro de ficção e tentar encaixar nos paradigmas clássicos, você vai encon-

trar um monte de fórmulas que estão te oferecendo jeitos diferentes de organizar o mesmo conceito: a unidade de ação.

SEGUNDO CAMPO NARRATIVO: O DRAMA MODERNO

Se começarmos a falar de segundo campo narrativo, de drama moderno, um cinema de vanguarda, um cinema experimental, uma narrativa diferente, afinal, do que estamos falando? Não mais da unidade de ação, mas de **unidade temática**. Muitas vezes, os produtos contemporâneos, os filmes contemporâneos, as séries contemporâneas, usam as duas coisas. Parasita usa as duas coisas, usa o paradigma do drama clássico e o paradigma do drama moderno. Essa separação acontecia, principalmente, no começo da Era de Ouro de Hollywood e depois, posteriormente, no movimento de contracultura, movimento de vanguarda, que nega o clássico e vira só outra coisa. Atualmente, esses filmes que ganham festival, que ganham prêmios como o Oscar etc., ou obras que vão bem de público, geralmente, são uma mistura dos dois paradigmas.

O que eu quero que entendamos é que para construir um bom roteiro precisa de unidade de ação e de unidade temática. Vamos olhar para o que o segundo campo nos ensinou, para o que o drama moderno nos ensinou.

Verticalização sociológica e psicológica, o que isso quer dizer? Pensando, novamente, na figura da Elizabeth, no drama clássico estamos contando a história de um indivíduo, é uma história de meritocracia: a menina é órfã, cresceu no orfanato, aprendeu a jogar xadrez com o zelador, superou o vício das drogas e virou a campeã mundial de xadrez. Meritocracia, é uma história de ascensão, uma história heróica do indivíduo, muito saborosa para o capitalismo, muito conveniente.

Quando falamos de drama moderno, estamos falando de pessoas que não necessariamente vão vencer e que estão atravessadas por coisas muito maiores do que a sua motivação dramática, do que o seu desejo, a sua força de vontade. As personagens estão atravessadas por um contexto social, quando a gente fala de verticalização sociológica, elas estão atravessadas por um inconsciente, por forças internas que superam a capacidade de autorregulação. A Elizabeth não supera o

vício nas drogas. O trauma, a cisão, a contradição interna, é mais profunda. Geralmente, no segundo campo, estamos sempre sustentando a contradição.

Um outro exemplo que eu acho maravilhoso, que é uma aula disso, é a série *I May Destroy You*, com a Michaela Coel, na HBO. A série tem três finais, gente. Três finais imaginários. Qual é a história? Tem uma protagonista, que é a Arabela, que tem um objetivo externo, uma motivação dramática externa que é escrever um livro. Então, temos aí uma protagonista ativa. Só que ela está com bloqueio criativo, está procrastinando, vivendo a vida louca, a vida amorosa. Naquela noite, prazo final da entrega desse livro, ela saiu com os amigos e foi estuprada. E esse evento externo de violência que acontece promove todo um mergulho, um trauma que ela vai lidando ao longo dessa temporada.

Tem o conflito externo e o conflito interno dessa personagem. Conflito externo: entregar um livro. Conflito interno: lidar com esse trauma do estupro. Veremos que lidar com o trauma do estupro vai ajudá-la a escrever o seu livro. Mas, o final da série não é a entrega do livro. O final da série não é essa menina conquistando a sua motivação dramática, como é, por exemplo, com Elizabeth, que ganha o campeonato mundial de xadrez. O final da série é ela se deparando com a impossibilidade de resolver esse trauma, de dar um final derradeiro, único e absoluto. No último episódio da série, ela imagina três finais diferentes de enfrentamento com o homem que a estuprou, porque depois que ela entrega o livro, ela vai atrás desse homem, a fim de descobrir quem é o estuprador. Em um final, ela estuprou o cara, em outro, ela espanca ele, e há um terceiro. De toda forma, ela apresenta três finais para o mesmo conflito interno. E nada disso resolve o trauma. Estamos falando de um drama moderno, de protagonistas, personagens que são atravessados por questões muito maiores do que a sua força de vontade, do que a sua força individual pode resolver.

Nessa série, estamos falando de decisão psíquica, de cisão social, estamos falando de racismo, de misoginia e de machismo. Estamos falando desse tipo de tessitura e drama, de conflito interno que não se resolve e que, portanto, não tem lição de moral. A tese é muito mais complexa, é muito mais difícil, é muito mais indigesta.

Estamos falando da conquista do objetivo. Então, se no drama clássico temos um final fechado priorizando o final feliz, digamos assim, no drama moderno estamos falando do final aberto à interpretação. Aquele final que a gente fala "Não entendi. Mas aconteceu ou não aconteceu? Ganhou ou não ganhou?". Essa dúvida é o objetivo final que queremos passar para o espectador, outra diferença importante de unidade temática.

Usando o exemplo do *I May Destroy*, veremos que vamos acompanhar ao longo da série a trilha de, pelo menos, outras duas personagens importantes, que são os melhores amigos da Arabella: uma atriz e um amigo dela. São tramas paralelas, ou seja, diferente de *Breaking Bad*, que tudo que o Gustavo Fring faz, tudo que o cunhado policial dele faz, tudo que a Skyler, a esposa do Walter White, faz, tudo que eles fazem, tem consequência na trama do Walter. Todas as tramas paralelas estão interligadas por causa e consequência, então, se o cunhado policial que está nesse jogo de gato e rato, querendo descobrir quem é o traficante fodão, que é o Walter, caminha em uma direção, essas ações dele têm consequências diretas para o Walter White.

Em *I May Destroy*, na unidade temática, teremos a trilha de três amigos que não necessariamente estão ligados por causa e consequência. O que a amiga e o amigo da Arabella fazem não necessariamente tem consequência na história da Arabella. É um *multiplot*.

Temos um multiprotagonismo: um protagonismo multiplicado em tramas paralelas que não estão ligadas por causa e consequência, estão ligadas por tema. Veremos que temos três tramas, três linhas, três histórias de personagens digredindo sobre o tema do consentimento.

Se a trama da Arabella é sobre estupro, veremos os outros dois personagens falando sobre o tema do consentimento de outras formas, apresentando teses e camadas diferentes sobre esse mesmo tema. Veja que são lógicas de organização diferentes. Em um, tudo está amarrado na trama de uma forma que tudo tenha causalidade, causa e consequência, todas as tramas estão interligadas por ação e reação, já aqui, todas as tramas estão interligadas por tema.

Daí, vamos para um outro tipo de construção de personagem, na qual não necessariamente temos só um antagonismo externo, uma

motivação dramática externa fixa e objetiva com antagonistas externos. Teremos motivações dramáticas contraditórias. Um outro exemplo, que é um exemplo clássico de segundo campo, é a série *Os Sopranos* (2021), que é bem parecida com *Breaking Bad* (2008), só que e muito melhor e mais segundo campo. Porque o Walter White, apesar da personagem ser, dramaturgicamente, um anti-herói, ele é foda, ele tem habilidades extraordinárias, ele é um gênio da química, ele faz a pedrinha de um explosivo disfarçado de metanfetamina para entrar no covil do outro traficante, jogar no chão e explodir tudo. Ele é o tom que utilizamos para retratar esse anti-herói, é um tom heroico, é o mesmo problema, por exemplo, em *Tropa de Elite* (2007).

No filme *Tropa de Elite*, estamos falando narrativamente de um anti-herói, mas que é retratado e posto de um jeito para o espectador que a gente transforma esse cara em herói. Ele é extraordinário. O espectador é convocado a gozar com esse cara, a se identificar e admirá-lo. O Tony Soprano, da série Os Sopranos, ninguém admira. Ele é só contraditório, falho. Ele pode ser carismático, ele pode ser humanizado, porque gera empatia, mas é diferente de gerar admiração. O outro personagem, que é o exemplo clássico, é o *Coringa* (2020), filme de Joaquim Phoenix. Estamos falando de um anti-herói, cujo delírio é absolutamente romantizado, cuja violência é romantizada e heroicizada.

MOTIVAÇÕES DRAMÁTICAS CONTRADITÓRIAS

Trazendo como exemplo Os Sopranos, temos algo muito parecido: um homem é uma figura importante na máfia e é um pai de família. E ele começa a ter umas crises de pânico, ele desmaia e começa a ir para uma psiquiatra, para uma psicanalista, ele é literalmente um mafioso no divã. Basicamente, é uma personagem que tem duas motivações dramáticas muito importantes que são: ser um bom chefe de família, ser um bom pai e marido, mas ele também quer ser o chefe do crime. E assim como Walter White, essas duas motivações dramáticas principais, ora são complementares, ora são antagônicas, contraditórias.

Tem um episódio clássico dessa série, em que ele está levando a filha em uma viagem e começa a ser perseguido por um cara do tráfico.

Ser pai e ser mafioso: ao mesmo tempo que possibilita a esse homem oferecer para a família um bem-estar social, ascensão social, dinheiro, riqueza, estabilidade, acesso, também coloca a família em risco. Essas duas coisas caminham juntas e são contraditórias. Vemos esse personagem deitado no divã para lidar com as crises de pânico, revisitando a sua infância, pensando nos traumas familiares e, no fim da série, esse personagem não resolveu nada, essa contradição só foi intensificada: ser chefe de família e ser chefe da máfia, especialmente de uma máfia italiana, que se chama *Famiglia*, é a mesma coisa. Ele carrega as contradições e as complementaridades. Ao expor essa contradição desse jeito, estamos criticando a família e a estrutura capitalista sem heroicizar esse personagem.

A cena final é ele jantando com a família nessas lanchonetes típicas americanas, e ele está sob uma ameaça constante de que alguém vai chegar para matá-lo, porque ele acabou de matar uma figura muito importante da máfia inimiga, dos inimigos dele, de crime. Ele está no restaurante com essa tensão no ar, todo mundo ali, consumindo, gozando do poder aquisitivo, se deliciando. E aí, a câmera vai na porta, toca o sininho, anunciando que alguém chegou, e a série acaba. A gente não sabe quem é essa pessoa. A gente não sabe se é o cara que foi lá para matar o Tony, ou se é outro cliente qualquer. Mas o que esse final está nos dizendo? Que esse personagem vai viver assombrado por essa contradição de ser chefe da máfia e ser chefe de família. Esse fantasma vai sempre perseguir ele e essa família, portanto. Não tem resolução para esse conflito. Enfim, final aberto, que não resolve as motivações contraditórias, deixa o tensionamento e só intensifica esse tensionamento.

A ESCRITA DO ROTEIRO

Vamos começar a pensar no processo de escrita de um roteiro, antes de chegarmos no roteiro propriamente dito com todas as formatações. Geralmente, os roteiristas constroem, definem quem são essas personagens, definem essas motivações dramáticas, essas histórias de vida, define o corpo das personagens e define a história a partir

do *beat sheet*, seja ele qual for, seja o *Save the Cat*, seja a jornada do herói, seja a estrutura de três atos, seja o que você quiser; mas antes de qualquer coisa, é necessário qualquer entender quais são os ***beats* narrativos** que vão compor essa trajetória narrativa, seja ela primeiro campista, drama clássico, segundo campo ou uma mistura dos dois.

Uma vez que você entendeu todos esses buraquinhos que você preencheu com *beats* narrativos, que você entendeu essa dinâmica, construiu esse *beat sheet*, você vai escrever as sinopses ou o argumento, que é o próximo texto que vamos escrever aqui. Esses dois textos sempre acontecem antes da escrita do roteiro propriamente dito, porque em um processo de venda, ou mesmo de organização, de aprovação interna, vamos por etapas. Portanto, primeiro se constrói o *beat sheet*, localizando quais são os beat narrativos importantes. E, em seguida, vamos descrever o argumento ou a sinopse.

O que são esses textos? Basicamente, a sinopse é um texto que se for curto, pode ir de um a dois parágrafos ou até uma página inteira, se for uma sinopse longa. Teremos estratégias para escrever essa sinopse de uma forma diferente dependendo do que temos do formato da nossa história, do tom da nossa história, do campo narrativo da nossa história. Se a gente está em um drama clássico por excelência, uma sinopse precisa dar conta dos principais pontos de virada na trama. **Incidente incitante, ponto de virada, midpoint, clímax**, por exemplo. Precisamos explicar as decisões lineares de trama que fizemos na sinopse. Isso precisa estar explicado. Quem é a protagonista? Qual é o objetivo? Vamos tentar fazer isso com o *Gambito da Rainha*: uma órfã chega em um orfanato e aprende a jogar xadrez com o zelador.

Isso é um **incidente incitante**. Ela começa a descobrir essa habilidade e aí teremos essa personagem que aprendeu a jogar xadrez. Ela se inscreve em campeonatos municipais de xadrez e começa a se destacar. Pontos de virada. Porém, iremos descobrir que a compulsão aos remédios, calmantes e ansiolíticos que eram dados para ela no orfanato geraram nela essa compulsão, e esse momento, que o *midpoint* estruturalmente falando, é esse momento de vai ou racha, de intensificação máxima desse conflito interno. Ela criou essa compulsão com remédios e, portanto, álcool, refletindo também o trauma da sua

infância, com uma mãe alcoólatra que morreu no acidente de carro por estar alcoolizada. Para vencer o campeonato de xadrex, ela precisa começar a superar esse vício.

A ideia do clímax também é que, no drama clássico, esse momento do *midpoint*, da metade até essa virada do segundo ato e do segundo ato para frente, é o momento de mais tensão, é o momento da batalha mais importante, do conflito onde tudo pode ser perdido, mas quando também tudo pode ser ganho. Trabalhamos com um escalonamento da tensão, das coisas que estão em jogo, por isso, clímax. Aqui, estamos em uma sinopse falando do primeiro campo, temos que dar conta desses movimentos de trama e do movimento da transformação de caráter da protagonista, trabalhando, ou se a sua falha é fundamental, ou a sua motivação dramática.

Temos que contar isso. Não é aquela sinopse de fundo de DVD que promete e oculta a trama. Aqui, temos que contar a trama toda em uma sinopse de um documento de venda. Se a gente estiver falando de um anti-herói trágico, escreveremos na sinopse e mostraremos que esse personagem está numa trilha decadente. Quando escrevemos a sinopse do *Breaking Bad*, por exemplo, vamos falar: incapaz de superar a sede do poder que surgiu ali dentro dessa motivação dramática, de ser o chefe do tráfico para poder sustentar a sua família, essa masculinidade tóxica foi dominando esse personagem até que ele leva a destruição até sua família, com a morte do seu cunhado e com a própria morte. Nós contamos o final na sinopse, temos que dizer todos os movimentos da trama. E, no segundo campo, como é uma sinopse de um produto que não está no drama clássico? Vamos falar qual é a discussão temática geral da história e falar como que essas diferentes tramas dos protagonistas falam desse mesmo tema.

Por exemplo, a série *Sex and the City* (2008) conta a história de quatro mulheres solteiras independentes e brancas, hetero-cis, ricas, transfóbicas e racistas de Nova York. Três mulheres independentes e solteiras na casa dos 30 anos, em Nova York exploram as dificuldades da vida amorosa de uma mulher solteira no capitalismo contemporâneo. E aí contamos a historinha mais ou menos de cada uma delas, apresenta-

mos a vida amorosa de mulheres solteiras empoderadas, de mulheres independentes: o romance ainda é possível? O amor romântico ainda existe no século XXI para mulheres solteiras de Nova York? Essa é a pergunta, o que aconteceu com o amor? E a partir daí veremos quatro personagens oferecendo teses diferentes para a mesma pergunta.

Aqui, eu vou dar o exemplo de uma sinopse do *Stranger Things*, que é uma sinopse longa, é uma sinopse grande. E depende muito de onde você está escrevendo, se você vai escrever esse projeto em um edital, se você vai escrever em um laboratório, se é uma bíblia interna de produtora, cada contexto vai ter a sua demanda por tamanho diferente, mas o que uma sinopse precisa fazer é contar as coisas que vão acontecer e não só prometer.

> *Começamos em Camp Hero, no outono de 1980, alguns meses antes de a base ser desativada pelo governo dos Estados Unidos, um misterioso experimento deu terrivelmente errado e alguma coisa escapou de lá. Bem nessa noite, um garoto, Will Byers, desapareceu súbita e completamente. Seu desaparecimento causou um enorme impacto na pequena comunidade, particularmente no seu melhor amigo, Mike Wheeler, seu irmão Jonathan, na sua mãe Joyce e no rebelde chefe de polícia, Tim Hopper. Nós seguiremos cada um desses personagens enquanto eles lidam e investigam o desaparecimento de Will.*

Eu vou explicar algumas coisinhas que não são o foco da aula de hoje. O que temos? Um incidente incitante, um evento externo que acontece na ordem comum das coisas, que tira todo mundo da ordem comum e apresenta um conflito externo. O que acontece? O Mike, o irmão Jonathan, tem o seu amiguinho, o Will, que desaparece. Agentes externos criando um conflito que os nossos protagonistas vão precisar resolver. Temos um incidente incitante que tira essas personagens da ordem comum das coisas, produz o conflito e inicia a jornada. Digamos que até aqui contamos o quê?

O primeiro ato.
Em seguida, temos:

> *À medida que eles atravessam as camadas desse mistério, chegam à mesma conclusão chocante. O Will foi abduzido por entidades sobrenaturais liberadas acidentalmente durante um experimento.*

Veja, não está fazendo mistério, está respondendo. Não é a sinopse que vem atrás do DVD, a sinopse que você vê ali quando está na Netflix. Na sinopse da Netflix, está escrito que o menino desapareceu e que tem coisas estranhas acontecendo, não explica o que é.

> *Essas entidades existem entre dimensões e começaram a se alimentar da vida do nosso mundo. O desaparecimento de Will é só o começo. Ao longo da série, a fenda entre o mundo deles e o nosso começará a espalhar-se por Montauk como um câncer sobrenatural. Esse câncer se manifestará de formas cada vez mais bizarramente paranormais. Campos elétricos serão rompidos, fungos estranhos crescerão em estruturas e pessoas, uma névoa pesada derivará do Atlântico, a temperatura aumentará, os alimentos apodrecerão, a gravidade flutuará, as pessoas virão entidades bizarras em suas casas e seus empregos. Haverá uma escalada no número de desaparecimentos, toda a cidade se tornará assombrada e ficará em grande perigo. Se as pessoas podem desaparecer, uma cidade inteira poderia?*

O que é esse parágrafo aqui? O segundo ato. Todos os conflitos que vão ser atravessados e enfrentados pelos nossos protagonistas.

> *Na missão de salvar o Will e a cidade, nossos heróis terão de ser mais espertos que os agentes federais e aproveitar as habilidades sobrenaturais de uma misteriosa garota telepata chamada Eleven, que recentemente escapou de*

> *Camp Hero. Eleven lhes dará acesso à entre-dimensão, um pesadelo da nossa própria dimensão, onde eles ficarão face a face com o horror inimaginável, o horror do qual nem todos conseguirão escapar. Os que escaparem serão transformados para sempre.*

Aqui, estamos falando de um processo, esse processo de transformação de caráter. Nessa sinopse, especificamente, não diz qual é a transformação de caráter, porque temos muitas personagens, mas na ficha das personagens da bíblia do *Stranger Things*, teremos várias descrições mostrando quais são esses processos de transformação que as personagens vão passar. Se algum dia vocês tiverem a oportunidade de ler essa bíblia inteira, leiam! É bem legal.

A bíblia é o documento que tem a sinopse, que tem a *longliner*, que tem a ficha de personagens, que tem todos esses textos que a gente vai passar antes de chegar no roteiro. Para você vender um projeto para uma produtora ou para um canal, você tem que ter uma bíblia. Então, se um dia vocês tiverem a oportunidade de ver a bíblia do *Stranger Things*, vocês vão ver que lá nas fichas dos personagens a gente tem os movimentos de transformação e correção de caráter explicados dentro dessas fichas.

A bíblia do *Grey's Anatomy*, diferente do *Stranger Things*, não está tanto no drama clássico, a estrutura não é a de começo, meio e fim, justamente porque é uma série procedural, é uma série em que cada episódio tem um começo, um meio e um fim, mas o arco narrativo da série toda é mais difuso, isso nos aproxima da estrutura, não do protagonismo absoluto com o conflito externo, mas da unidade temática do segundo. Vamos ver como eles descrevem a sinopse de uma série como essa.

> *Conheça Meredith Grey, através dos seus olhos a gente vai dar uma espiadinha na vida pessoal e profissional de quatro internos da área cirúrgica, cirurgiões, assim como os residentes e os médicos que vão treiná-los. Em pequenas, mas poderosas doses, a Meredith fala para a*

> *gente através de um voice-over. A sua voz é engraçada, foi reverente e está sempre conduzindo a gente através desse novo terreno, mostrando que metaforicamente todo mundo ali está meio pelado debaixo dos seus uniformes. Como uma versão mais aterrada dos artigos de Kerry em Sex in the City, as cirurgias em Grey's Anatomy estabelecem o mesmo tema para cada trama de personagem na nossa série.*

A cirurgia vai estabelecer um tema por episódio que será contado por diferentes linhas narrativas dos personagens, é a unidade temática. Então: "casos cirúrgicos, excitantes, acabam casando com a vida pessoal e os relacionamentos de nossos personagens. Resumidamente, aqui a medicina serve como um pano de fundo vívido para a vida nos nossos personagens. Os episódios acontecem tanto dentro quanto fora do hospital, por exemplo, a casa de Meredith é uma locação importante que vai ser bastante frequentada na nossa série, assim como um bar que todo mundo gosta".

A série *Grey's Anatomy* não é tanto sobre pessoas treinando para serem cirurgiões, então, olha só o que tem escrito: não é sobre o conflito externo e os objetivos externos dessa pessoa treinando para conquistar um objetivo externo e, sim, sobre pessoas que estão tentando viver suas vidas, apesar do fato de que elas estão treinando para serem cirurgiões. O nosso foco narrativo não está no conflito externo, na unidade de ação, está no conflito interno, nas motivações contraditórias, no tema, na verticalização social, contextual do que é ser médico.

> *Não machuca dizer que, uma vez ou outra, esse show vai ser quente, engraçado, esperançoso e principalmente jovem.*

Enfim, sinopse de apresentação. O que está muito evidente nessas duas coisas, nesses dois exemplos? Um é uma unidade temática, na qual a gente diz o tema que a série vai falar, e no outro, estabelecemos a unidade de ação. Passamos pelos plot *points*, pelos pontos de virada

e trama que estabelecem a unidade de ação, os dois paradigmas que eu preciso que vocês entendam para começarmos a estruturar os caminhos do que vamos falar na próxima aula sobre formatação de roteiro.

Agora, antes de avançar, vamos passar rapidinho pelo último modelo de texto importante no processo de desenvolvimento. Isso aqui não é obrigatório. Tem gente que escreve primeiro a sinopse e depois o argumento, tem gente que escreve primeiro o argumento e depois a sinopse. Tanto faz. Cada um tem seu processo, cada processo é um processo. **A diferença é que a sinopse é um texto curto de um, dois parágrafos, até uma página**.

O que é o argumento? É um texto em prosa no presente, maior, mais detalhado e descritivo que a sinopse. Nele apresentamos todo enredo para os pontos de virada e bits importantes. Veremos exemplo do argumento de *O Exterminador do futuro* (1984), é uma página. Ele varia. O argumento pode ter de dez a cem páginas, tem argumento por aí de cem páginas, que é praticamente um livro. Se estamos na unidade de ação de novo, vamos contar essa história saindo do começo, passando pelo meio e chegando no fim.

A gente expõe os conflitos externos, expõe os conflitos internos. A existência é muito mais descritiva. É um documento de venda, um documento interno de aprovação no processo ou um documento que você escreve para tentar vender um roteiro e, por isso, pode ter tamanhos variados a depender das exigências, dos editais, das produtoras, players, laboratórios. Cada lugar vai pedir um argumento com um tamanho diferente. Mas uma média que se pratica no mercado é de uma para cada dez páginas de roteiro. Se o roteiro tem 100 páginas, o argumento deve ter mais ou menos dez. Geralmente, um argumento tem em torno de 10, 12 páginas, mas isso é arbitrário.

O elemento mais importante que eu quero destacar aqui é: se a sinopse é um negócio bem técnico, bem objetivo, que vai direto ao ponto da história e já ajuda o leitor a entender se a gente está em unidade de ação, unidade temática, qual é o tema, qual é a história, no argumento, o que fazemos de diferente? Com o aspecto literário deste texto, começa a se desenhar o tom e o gênero da história. Se estamos em uma comédia, quais são os pontos de humor e das piadas? Onde está a iro-

nia, onde está a sátira? Se estamos em um terror, onde o espectador vai sentir medo? Se estamos em um melodrama, onde está o foco da emoção e os momentos mais dramáticos?

Em um bom argumento, o leitor tem um sabor do que o roteiro pode entregar em termos de emoção. É um texto que visa fisgar o possível cliente. Se vocês estão escrevendo uma comédia, o argumento tem que ser engraçado, tem que ter piada. Se o argumento não está fazendo rir, está ruim, não está funcionando, porque a ideia do argumento é que aquele leitor, cliente interessado, seja fisgado por aquela história. Vamos ver um exemplo de *O Exterminador do Futuro*. Essa é a primeira parte. Vejam, o jeito que está escrito, a estrutura, parece um romance, um livro, como se fosse um livro de literatura:

"Estamos no presente, em um gueto de Los Angeles, pátio de escola, noite." Vejam que engraçado, o argumento já estabeleceu, em prosa, elementos que veremos no roteiro, que são os elementos de um cabeçalho. O cabeçalho situa tempo, lugar, locação,

> *"Entre os prédios, nas construções da escola, que estão pintadas com spray, um gato caminha entre latas de lixo, esse gatinho olha para cima, congelado, alerta, encarando algo que está para além da percepção humana."*

Vejam a escolha das palavras, *freezing, alert*. Elas já dão o sentido de tensão, é uma cena tensa.

"Um vento sem origem determinada, um vento sem uma fonte muito evidente, aparece e com ele um assobio estranho. Os papéis voam pelo pavimento, o gato mia e se esconde, as janelas se fecham". Estamos construindo tensão, são ações, coisas visuais construímos para gerar tensão, em um filme que é um *thriller* de ação, no qual queremos que o espectador sinta tensão, então, construímos isso no argumento, e descrevemos a cena, só que escrita em prosa.

> *"O vento intensifica e, com ele, vem uma luz, um raio de luz, vívido e roxo, como um trovão bem acima da altura da*

> *cabeça, vai atravessar todas as janelas no jardim. O gato está com os olhos bem arregalados enquanto esse brilho vai se esvaindo. Descargas elétricas que saem da lata de lixo e passam por uma poça de água e daí sobe por umas escadarias, o som da eletricidade está sempre presente."*

Está escrevendo tudo de forma muito visual e sonora, afinal, é um roteiro audiovisual, para além da ação do personagem, do diálogo, temos elementos absolutamente visuais. A escrita do roteiro técnico é sempre sobre coisas que podem ser vistas.

> *"Daí, agora no meio, então, daquele jardim que estava antes vazio, aparece um homem nu. Ele é alto, forte, poderoso, bonito, de um jeito bem estranho, exceto por seus olhos que têm um brilho azul com um fundo bizarro. Ele olha para baixo, percebendo a si mesmo, com calma, e daí escaneia, observa seus arredores. No horizonte, trovões anunciam uma tempestade. Ele desaparece fora do shot, fora do plano. Ele desaparece. Uma garrafa de cerveja cai no chão. Está indo ver uma galera de uma gangue que está começando a brigar e aí eles olham para esse homem pelado que está vindo do meio da escola e vem cheio de intencionalidade na direção dele. Eles ficam provocando esse homem pelado e aí, em resposta a um deles, ele diz, 'as suas roupas vão servir, deem elas para mim'".*

Temos um diálogo, só que diferente da formatação do roteiro, colocamos entre aspas, na formatação de prosa mesmo, como se fosse um livro.

"Os três olham ali para o Parquinho de Ginástica, saem do Parquinho de Ginástica e cercam o homem pelado, cheios de malícia, tirando sarro dele. E aí, rapidamente o cara dá um golpe na garganta de um dos punks que cai no chão, engasgando com sangue". Estamos descrevendo a cena em forma de argumento, estabelecendo lugar, descrevendo as ações de forma muito visual, de forma a construir a tensão.

Não só descrevemos a ação, construímos antecipação, tensão, o terror e o suspense é sobre antecipação, é sobre ficarmos na expectativa de algo que vai acontecer.

O enfrentamento do Terminator com os punks acontece ali no último parágrafo desse trecho do argumento. A gente passou o resto do negócio desconstruindo tensão e suspense. Então, vejam, estamos descrevendo para transmitir emoção, para transmitir tom, para entregar, no argumento, o gênero do nosso roteiro. Escrevemos os diálogos de forma indireta, entre aspas, como um livro.

De forma geral, os dois conceitos principais da aula de hoje são **unidade de ação e unidade temática**, porque esses são os dois paradigmas primordiais para começarmos a escrever qualquer roteiro, seja ele de ficção ou de não ficção, porque, afinal, mesmo na não ficção, estamos ficcionalizando a realidade, estamos contando a realidade, organizando a realidade de uma forma, com começo, meio e fim, em uma narrativa e em uma estrutura, portanto, que nos apresenta as personagens por uma visão de mundo, propõe uma tese e um tema. A gente só consegue ter controle dessas coisas quando temos consciência do que é unidade de ação e do que é unidade temática. E daí, depois de definidas essas duas coisas, depois de escrever uma sinopse que dê conta do tipo de estrutura que trabalhamos, e, posteriormente, um argumento que venha com o tom e o gênero da história que estamos contando, chegamos na segunda parte.

AULA 2
COMO VENDER UM ROTEIRO?

Hoje, vamos falar da **escaleta do roteiro** e todas as suas formatações. Vamos falar tanto do **roteiro especulativo, do roteiro de filmagem e do roteiro dispositivo** (o que seria um roteiro dispositivo? Veremos mais para a frente, mas seria, por uma nomenclatura bastante acadêmica, justamente os roteiros de documentários, de reality shows, todas essas formas de audiovisual e narrativas que lidam com a realidade diretamente). Vamos falar da ***logline*** também. São coisas que é sempre legal termos desenvolvidas que servem para vendermos o roteiro.

High concept, ou "grande conceito", "alto conceito", em tradução direta e livre, seria justamente aquela construção mais sintética possível, mais reduzida possível e mais saborosa possível para você fisgar um executivo, aquele *pitching* de elevador. Você viu uma pessoa, um produtor, um diretor, uma diretora que você quer começar a fazer parceria, um ator, ou atriz, para quem você quer vender seu projeto, então, crie um desse.

É sempre interessante, no desenvolvimento de um projeto, vocês terem esse conceito na ponta da língua, porque as oportunidades no audiovisual acontecem no elevador, no bar, no coquetel do evento, do festival, é um mercado de troca. Portanto, ter essas coisas na ponta da língua e ter uma estratégia de venda é sempre muito interessante.

Um exemplo disso é "tubarão no espaço", qual era o roteirista e diretor que usava esse jargão para vender seu projeto? O Ridley Scott no filme *Alien* (1979). O que "tubarão no espaço" quer dizer? O filme *Tubarão* (1975) tinha acabado de ser um fenômeno de bilheteria justamente por ser esse thriller envolvendo um grande monstro, uma grande figura ameaçadora, no caso do Tubarão, da natureza, e no caso do Alien, também da natureza, mas de uma natureza alienígena, no espaço, ao invés de ser no mar, é contido dentro de uma aeronave. Com isso, já estamos falando para o produtor executivo, com a pessoa que está nos escutando, qual é a ideia do nosso projeto. E qual, sobretudo, já que estamos falando do produtor executivo, é o potencial de venda e comercial desse projeto.

O que ele tem de único e saboroso? O que ele pega do que já existe e transforma em singular, diferente? É a história de uma criança e seus brinquedos, pelo ponto de vista dos brinquedos. É a história do *serial killer* que só caça *serial killer*. Vejam, é o clichê, é uma fórmula conhecida, tornada particular e diferente. É aquela coisa que todo mundo sabe o que é, mas que você adiciona uma pitadinha que é só sua.

Logline já é um texto mais técnico, não que o anterior não seja, mas não é o que você vai sair por aí apresentando no elevador. É o resumo do resumo para uma bíblia, por exemplo. **No processo de desenvolvimento, teremos a sinopse, a escaleta, o argumento e o roteiro, e temos a *logline*.** Tudo isso reunido em um grande arquivo que vai definindo as etapas do nosso desenvolvimento.

É sempre bom ter uma *logline*, porque nos processos internos, por exemplo, o projeto vai passar de produtor em produtor para ser lido, ou a produtora vai apresentar o projeto para um diretor, ou o diretor vai apresentar uma coisa para um produtor, e o projeto já existe, já está formatado e desenvolvido. Aqui, temos uma escrita mais técnica: no primeiro campo, temos a unidade de ação e, no segundo campo, a unidade temática.

No primeiro campo, o drama clássico, cinema clássico, no segundo campo, o moderno. Vejam como essas coisas são determinantes na estrutura de uma *logline*. Você tem que conseguir resolver o conceito geral da sua história nesse texto. É contar a história mesmo. Vamos lá! Por exemplo, vou ler e vocês vão tentando adivinhar de qual série é a *logline*:

"Quando um jovem garoto desaparece, sua mãe, um chefe de polícia e seus amigos precisam confrontar forças aterrorizantes para consegui-lo de volta". Aqui, em uma frase, com algumas orações, temos uma *logline*. A *logline* é uma frase ou duas, no máximo. É um texto muito pequeno. "Quando um jovem garoto desaparece", o que é isso? É o incidente incitante. É o evento que desperta toda a trama, que tira as nossas protagonistas do seu mundo comum, da ordem normal das coisas, jogam-as, portanto, diante de um conflito externo. Chega um conflito externo, um incidente incitante, algo de extraordinário acontece, que nossos protagonistas, sua mãe, o chefe de polícia e seus amigos, os agentes dessa ação, as pessoas impactadas por esse evento, precisam confrontar.

Ação, motivação dramática, estamos falando de ação pura, de conflito externo. "Forças aterrorizantes", quem são esses antagonistas externos? Quem são essas forças antagônicas? "Para consegui-los de volta", aqui temos o objetivo, a motivação dramática. Tudo que é definido de uma unidade de ação, portanto, está apresentado em uma logline.

"Um professor de química", protagonista, e aí podemos ir invertendo a ordem das coisas, não precisa seguir essa fórmula. "Um professor de química diagnosticado com um câncer de pulmão inoperável": apresentamos o protagonista, apresentamos um incidente incitante, "começa a produzir e vender metanfetamina", a ação. O que ele faz

com um amigo e estudante? Apresentamos para além do protagonista, um dinâmico, como ali falamos: "sua mãe, o chefe de polícia e seus amigos", todos sendo protagonistas, porque tem uma motivação em comum. Tudo bem que o Jess, a personagem, é dinâmica, tem essa relação menos óbvia de protagonismo, como na outra série. "Começa a produzir e vender metanfetamina com um amigo estudante".

O **protagonista** é aquele personagem que tem o objetivo principal, que vai mobilizar a trama. **Dinâmicos** são todos os personagens que ajudam esse protagonista na sua motivação dramática, fazem ele ir para frente, e **antagonista** é tudo aquilo que gera conflito. Não é sobre bem ou mal, é sobre função dramática. O protagonista quer uma coisa, o dinâmico ajuda o protagonista com essa coisa, com esse objetivo, antagonista dificulta esse objetivo, coloca conflito.

"Um professor de química diagnosticado com câncer de pulmão inoperável começa a produzir e vender metanfetamina com um antigo estudante para garantir um futuro para a sua família." Aqui, temos o protagonista sendo apresentado, o incidente incitante, o que ele faz, quem é o dinâmico e qual é a sua motivação dramática. Agora, se estamos no segundo campo, na unidade temática, veja como é diferente:

"Quatro mulheres, nova-iorquinas, fofocam sobre suas vidas sexuais ou sobre a falta delas e encontram novos jeitos de ser uma mulher no fim dos anos 90". Quatro mulheres, multi protagonistas, portanto, olha como é diferente. Tudo bem que no nosso primeiro exemplo, temos mais de um protagonista, todos apresentados juntos. Mas qual é a diferença? Aqui, não é uma e uma, são quatro, elas representam um grupo. Elas são quase que espelhos da mesma coisa, que no caso é serem mulheres. Sendo espelhos, é menos sobre o individual, o particular, e mais sobre o grupo. O tipo social, portanto, estamos falando de um contexto de uma situação específica, trazendo a nossa discussão sobre um tipo de gente. Enquanto que no outro exemplo estamos falando sobre pessoas particulares, sobre a história de indivíduos e aqui estamos falando de algo um pouco mais coletivo, trazendo de cara um tônus mais social:

"Quatro mulheres, mulheres nova-iorquinas". Na *logline* anterior não temos o onde. Pouco importa qual é esse lugar para esse drama

clássico, só que no drama moderno, precisamos, porque é sobre o tônus social. A nossa dramaturgia vai ter tônus social, vai falar de uma sociedade, de um contexto e vai tecer comentários.

"Fofocam sobre suas vidas sexuais, ou sobre a falta delas, e encontram novos jeitos de ser uma mulher". Vejam que não temos motivação dramática, só temos a ação, porque a trama pouco importa, importa o tema. Importa vermos essas mulheres em relação, conversando sobre o tema da série, e não se elas vão transar ou não, se elas vão ter vida sexual ou não, se elas lutam para ter boas vidas sexuais e vencer a falta de vida sexual. Não é isso, é uma elaboração sobre a vida sexual. "E encontram novos jeitos de ser uma mulher.", olha como a motivação dramática, quando aparece aqui, é interna. Não é um objetivo externo, é interno. Metade das palavras nessa logline está dando o contexto social e a outra está dando a temática sobre a qual vamos falar e fala um pouco da motivação dramática interna dessas personagens. Essa *logline* é um exemplo perfeito de unidade temática.

Outro exemplo:

"É um drama", a primeira coisa que apresentamos aqui é o gênero, "sobre uma das mais prestigiadas agências de publicidade no começo dos anos 60, em Nova Iorque", então, aqui, contexto social. "Focando em um dos mais talentosos, mas também misteriosos executivos desta firma". Antes de dizer o nome e de quem é esse protagonista, dizemos o conflito e a contradição. Conflito de ordem interna: "focando em um dos mais misteriosos e extremamente talentosos". Colocamos de cara que é uma personagem contraditória, com contradição interna, "possui talento, mas tem algo misterioso".

Por último, revelamos o nome desse protagonista, que é o Donald Draper na série *Mad Men*, portanto, a última coisa que fazemos é dizer o nome desse personagem. Por quê? Porque a série é justamente sobre a falsa identidade do Donald Draper, sobre o ocultamento da identidade dele. Observem como essas coisas são pequenas. Olhem como um texto tão pequeno dá conta de tanta coisa! Você só precisa ter consciência do que está fazendo. Unidade temática.

"O chefe de máfia de Nova Jersey, Tony Soprano, lida com questões pessoais e profissionais em sua casa e em seu negócio, que afetam seu

estado mental, levando a procurar aconselhamento psiquiátrico profissional." Mais uma vez, "o chefe da máfia de Nova Jersey". Nesses três exemplos de *logline*, as primeiras coisas que aparecem, ou, quase primeiras, são o contexto social, é isso que importa, é sobre o tônus social que estamos falando. "Tony Soprano, protagonista, lida com questões pessoais e profissionais em sua casa e em seu negócio". Antagonismo externo, e vejam só, antagonismo externo, questões de conflito externo, em duas dimensões da sua vida, na vida pessoal e na vida profissional. Quando começamos a pensar no Tony Soprano e na construção desse personagem e dessa trama, veremos que ser pai de família e ser chefe do crime, ser pai da família tradicional América-Italiana, e ser o pai da máfia, são motivações dramáticas, ora complementares e ora contraditórias.

Colocamos duas áreas de conflito externo desse protagonista, já anunciando que a contradição que essas duas motivações dramáticas e externas geram, apontam para essa contradição interna do personagem, que é o conflito principal da nossa série e que, como um bom segundo campo, não se resolve. Não é o *Misbehavior* (mau comportamento) do primeiro campo, a falha fundamental que vai ser corrigida, aqui, só aprofundamos a contradição, "levando a procurar aconselhamento psiquiátrico". já aqui, falamos um pouco sobre o tipo de ação que teremos. A única ação que apontamos indica um conflito interno e não o conflito externo.

Para lidar com as questões dessa série, o nosso foco principal está no conflito interno deste personagem, é para aí que a ação está direcionada, não é para as intrigas do crime, para as intrigas familiares. O foco da ação dessa personagem não é uma trilha de trama super maluca que veremos, como é em *Breaking Bad*, o exemplo da unidade de ação na qual veremos Walter muito mais em ação, vivendo aventuras muito mais cheias de eventos e no ritmo acelerado e com muitos riscos e muita morte. Nesse exemplo, a ação nos conduz para olhar para dentro sempre.

O que é importante aqui? Por que eu estou focando bastante no primeiro e no segundo campo, no drama clássico e no drama moderno?

Agora eu vou entrar no roteiro de ficção por excelência. Vou mostrar alguns roteiros, falaremos de formatação, mas depois vamos fa-

lar de roteiro de documentário, de terceiro campo, do pós-dramático, do pós-moderno, da realidade que vai se tornando ficção. Existe um conceito fundamental para entendermos esse trânsito desses dois primeiros campos narrativos para um terceiro campo narrativo, que é justamente o conceito de *mise-en-scène*. Estou me apoiando em um livro, que se chama *A mise-en-scène do cinema clássico ao cinema de fluxo* (Papirus, 2013), escrito pelo Luiz Carlos Oliveira Júnior.

"Tudo está na *mise-en-scène*". Isso é uma fala importante dos críticos franceses de cinema, que é um conjunto de artigos importantes que vai definindo os olhares da crítica e do próprio saber teórico sobre o audiovisual, sobre o cinema. Esse conceito, *mise-en-scène*, surge na década de 50. Os teóricos desse tempo estão dizendo que tudo está na mise-en-scène. Tudo. O fazer do cinema é a *mise-en-scène*. Um autor no cinema, uma autoria no cinema acontece pela *mise-en-scène*.

É esse o conceito chave do que estamos fazendo enquanto audiovisual, ficção, drama clássico, drama moderno. "A *mise-en-scène* aí defendida é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador." O autor está falando que a *mise-en-scène* é transformar em ação, já evocando, portanto, a ideia de unidade de ação, que é a de transformar uma ideia em ação, a organização e a disposição de um mundo.

É a organização de um pensamento que podemos empurrar para a unidade temática. Entender o que é uma *mise-en-scène* é a nossa ferramenta enquanto roteiristas, é isso que precisamos descrever no roteiro.

"Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise-en-scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpidos na própria matéria sensível do mundo".

O que é mostrar? Mostrar é, sobretudo, tornar algo visual, visível, sensível na ordem do sentido. E isso é muito importante. Em um roteiro, só escrevemos o que se vê, o que se mostra para o mundo. Por isso, é muito importante, no roteiro, que tudo seja em termos visuais. Não adianta eu escrever o sentimento de um personagem, se esse sentimento não é visível. Isso é muito basal. É lógico que estamos falando

de um mercado, de um processo tradicional de roteiro. É lógico que se você é diretor ou diretora ou diretore, e está escrevendo um roteiro para você mesmo dirigir, você vai ter muito mais liberdade. Mas no que chamamos de roteiro especulativo, *spec script*, um roteiro que não tem certeza ainda de que vai ser filmado, é um roteiro para ser vendido, um roteiro que outras pessoas vão ler, que produtores vão ler, que diretores vão ler, você, roteirista, escrevendo um negócio ali, você não tem que escrever.

Não é literatura. É roteiro audiovisual. Tudo precisa ser visível. Tudo precisa ser materializável, descrevemos o objeto de cena, a ação, o comportamento, movimentos, mas não descrevemos emoção. Não adianta escrever: "está triste, fulano está triste". Isso é ruim, isso é um roteiro mal escrito. Eu, enquanto atriz, falo, porque por mais que seja um comportamento, induz a pessoa que interpreta a um congelamento da representação. Aí, o ator ou atriz vai buscar chorar em cena, sendo que esse não é o objetivo, o objetivo é falar, é uma disputa, é um conflito, é estar com verdade, desejar, possa ser que aquela fala, aquele *beat* narrativo, na hora do confronto da cena, aquilo que parece no texto, uma fala triste, saia com raiva ou com riso.

Não dêem esse tipo de descrição nos seus roteiros, e eu sei que é muito difícil, eu mesma faço isso várias vezes, estamos viciados a descrever as emoções desse jeito, e a pensar as cenas desse jeito, até pela nossa tradição melodramática que enfatiza tudo isso: "não, nesse momento tem que chorar, esse é um momento que a gente vai fazer todo mundo chorar". Eu tendo a encarar a arte de atuar e a arte de escrever, sempre como um jeito de construir uma cama para que a verdade aconteça, para que o drama aconteça ali no set, porque daí o ator vai chegar em cena, querendo chorar, entende? E daí esquece, sai da relação com o outro ator, com o outro personagem, e fica querendo evocar um choro, quando, na verdade, uma cena é sobre disputa, é conflito, é beat contra beat, é ação e reação, causa e consequência, soco e soco de volta, é esse tipo de dinâmica que precisamos começar a desenvolver.

Uma coisa é você fazer o roteiro que você mesmo vai produzir, que você mesmo vai dirigir. Se você ler o roteiro de *Gravidade* (2013), tem três páginas para descrever a cena da menina girando no entorno do

satélite. E é super literário, o roteirista vai começando a construir no roteiro e no literário, metáforas sobre a vida na terra, sobre ela observar a terra lá embaixo, ela terráquea e o risco da vida. Tudo que está posto ali em termos de metáfora e literários, vai ajudar esse diretor, que é um autor e é o diretor que está dirigindo o próprio roteiro, a construir a mise-en-scène, porque aquele sentimento, aquela metáfora, está ali naquele texto, porque isso vai definir o plano. A ação é a menina girar, mas o tema é a vida na Terra.

O que está de plano de fundo? O que está no fundo do plano? A Terra! Não é Júpiter, não é Vênus, não é o espaço vazio, é a Terra. Por mais que o diretor esteja brisando nos parágrafos sobre a vida na terra, sobre a condição humana, o planeta Terra é o que está no fundo do plano e quando assistimos o filme, é o planeta Terra.

Mise-en-scène é tudo aquilo que vemos: a coordenação dos atores em cena, dos movimentos de câmera, é o trabalho de direção, basicamente. Decidir colocar o planeta Terra no fundo do plano é uma escolha de mise-en-scène, baseada em uma escrita totalmente literária de um roteiro de autor, de um diretor roteirista, mas, geralmente, no mercado, especialmente no mercado de séries, estamos escrevendo para outra pessoa dirigir, para outras centenas de pessoas lerem, para outras pessoas produzirem. **Não descrevemos o movimento de câmera, não descrevemos nada que tenha a ver com a direção**.

O **roteiro especulativo** tem um cabeçalho, uma rubrica e um diálogo e ele aponta para uma *mise-en-scène*, mas ele não vai falar *zoom in, zoom out*. Ele não vai falar *track*. Não vai falar *tilt*. Não descreve movimento de câmera. Cria uma cama para que a mise-en-scène possa acontecer, mas essa cama precisa estar acertada. As coisas descritas no roteiro precisam ser visuais, visíveis, sensíveis, capazes de serem sentidas, serem materializadas. Mesmo que seja na ordem da metáfora, como é, no caso, desse exemplo que falei, do roteiro de *Gravidade*.

Geralmente, se você é um roteirista contratado para atuar em um projeto que já está em desenvolvimento, como, por exemplo, um roteirista contratado de uma série, nas etapas de desenvolvimento, vai primeiro definir os personagens e as sinopses. Depois que essas sinopses tenham sido aprovadas pela produção executiva, pelo canal,

você vai para as escaletas. A escaleta seria essa segunda etapa em um processo típico de desenvolvimento dentro do mercado, em um roteiro que já está contratado para ser desenvolvido e vendido. Nessa escaleta de mercado, de projetos já em desenvolvimento, com produtora e tudo mais, teremos cabeçalho e rubrica.

A escaleta de um roteirista escrevendo o próprio roteiro pode ser o beat sheet. Isso é livre, mas dentro dos processos de desenvolvimento oficiais do mercado tem acontecido assim: sinopse e argumento como uma primeira etapa, escaleta como uma segunda etapa e roteiro especulativo como uma terceira etapa. **O roteiro de filmagem**, só o diretor vai fazer. Vamos passar um pouco por todos esses elementos.

O QUE É UMA ESCALETA?

De forma mais ampla, a escaleta pode ser nomeada de *beat sheet* ou *outline*. Aqueles pensamentos, aqueles *post-its* que colocamos na lousa, aquela linha do tempo em que dividimos a série, isso é um *outline*, isso é um *beat sheet*. Algumas pessoas chamam isso de escaleta. No desenvolvimento de um projeto já contratado dentro do mercado brasileiro, existe uma etapa do desenvolvimento que se chama escaleta. E aí, nesse documento, nesse processo, uma escaleta está descrevendo cenas.

Existe cabeçalho e existe rubrica. Eu vou mostrar para vocês aqui tanto a escaleta quanto o roteiro de uma série que eu escrevi. Precisamos de cabeçalho e de rubrica. Eu vou explicar o que são essas coisas. Aí, um elemento importante é: uma cena, tem *beats*. A cena tem movimento interno. Como eu falei *beats*, esse conceito básico de unidade de ação. Então, existe um soco. A cena pode ser um soco só, mas tem que ter um soco. Tem que ter um *beat*, tem que ter uma batida, um movimento de unidade de ação, de motivação dramática de desejo. Uma cena mais complexa vai ter o soco e vai ter o soco de volta, terá essas forças em conflito agindo.

Em uma escaleta, precisamos definir os personagens que estão presentes, porque, nessa etapa do desenvolvimento, a produtora, os produtores e o canal já estão idealmente começando a fazer um rascu-

nho de produção. Por isso que tem cabeçalho, que tem bem definido quem são os personagens que estão nas cenas, para começar a fazer um desenho de produção.

Quantas locações têm? Quantas externas têm? Quantas internas têm? Quantas noturnas têm? Quantas diárias têm? Geralmente, uma escaleta, não tem diálogo. Só tem o diálogo se o diálogo for o beat: o elemento da unidade de ação importante. Esse diálogo vai aparecer escrito de forma indireta ou, entre aspas, mas não na formação final do roteiro, que veremos qual é. Vou fazer uma exposição para vocês dos roteiros que eu tenho aqui.

Eu vou ler a Cena 3 da série *Manhãs de Setembro* (2021). Processo vai, processo vem e acabamos fazendo alterações de acordo com os notes. Tem algumas coisas em maiúsculo, eu geralmente faço isso, e roteiristas geralmente fazem isso, que são objetos próprios, objetos de cena que têm importância dramática. Escrevemos em maiúsculo ou sublinhado, porque é necessário pontuar para a arte que precisa ter esse boleto, entendeu? Isso aqui é uma informação dramática. Não é só um objeto que compõe a cena, tem valor dramático.

CABEÇALHO

EXTERNAS RUAS DO CENTRO. DIA

Ele está sempre em maiúsculo, abrindo em cima. O cabeçalho define se uma cena é uma interna ou uma externa. Ou seja, se essa cena está acontecendo em um lugar fechado, ou em um lugar aberto, em um lugar às intempéries. Quando estamos em uma externa, estamos expostos à chuva, à mudança climática, à exposições importantes para a produção saber. Por isso, é um elemento definidor no cabeçalho.

Muitas vezes, **o que determina o fim de uma cena e o começo de outra para além da unidade de ação é também mudar de uma locação ou de tempo**. Se temos um salto temporal, por exemplo, se a próxima cena fosse uma externa nas ruas do centro, dia, teríamos pulado um tempo, pulado algumas horas de uma cena para outra. Existe esse pensamento de que uma cena é uma amarração localizada em um espaço-tempo.

Se mudou o tempo, se avançou no tempo, mudou a cena. Se mudou de lugar, mudou a cena, porque todas essas são informações importantes para a produção e para definição do conceito de cena e para definição do conceito de unidade dramática, de unidade de ação.

"DIA", essa cenas se passam de dia, uma informação importantíssima para a produção e para a direção, porque isso é uma diária e não uma noturna.

Na escaleta não tem diálogo formatado, mas tem indicação de diálogo, como veremos. As informações mais importantes são cabeçalho, rubrica com os *beats*. Toda vez que aparece um personagem novo em uma escaleta, idealmente, escreve-se em maiúsculo, porque estamos dizendo para a produção - mais ou menos - quantos personagens tem nesse episódio.

Se Ivaldo já apareceu nesse episódio, aí aparece em minúsculo, só que os amigos são novos personagens, estão aparecendo pela primeira vez, aí aparece em maiúsculo. Esse é um texto para o produtor. Essas formatações são informações para a produção.

Mudou o lugar? Mudou a cena. Isso precisa estar indicado, não dá para escrever: "estamos na casa de Cassandra", tudo bem que a casa de Cassandra é uma kitnet, mas imagina que ela fosse mais rica e tivesse vários cômodos. Se estamos na casa e ela está na sala e vai para a cozinha e isso são cômodos separados, precisa marcar. É marcar essa diferença de cena.

É muito menos descritivo aqui:

> *Ivaldo e Cassandra entram no apartamento e se deparam com Ivana e seus amigos dando uma festinha. Ivana fica muito empolgada com a chegada de Cassandra e quer apresentá-la para todos os seus amigos. Ivana diz que Cassandra".*

Isso aqui, por exemplo, já é um jeito de dizer que eu acho ruim: "Fica empolgada". Como assim fica empolgada? O tom da cena é para um lugar, então, aí vale usar essas coisas. Mas isso tem uma tendência

ao *overacting*, a gerar intenções exageradas. É sempre mais elegante fazer as coisas no subtexto.

> *"Ivana fica empolgada com a chegada de Cassandra e quer apresentá-la para todos os seus amigos".*

Aqui estamos falando de uma motivação dramática, ela quer apresentá-la para todos os seus amigos.

> *"Ivana diz que Cassandra é uma cantora incrível e logo os amigos começam a pedir em coro para a Cassandra cantar. Cassandra encara aquela situação constrangida sem jeito".*

Beat, chegaram no apartamento, opa, uma surpresa, está rolando a festinha dos filhos do Ivaldo. Ivana está empolgada com essa namorada nova do pai, ela quer que os amigos a conheçam. Aqui tem toda uma intenção que é um *beat* só, Ivana apresentando a Cassandra para os seus amigos.

> *"EXTERNA. RUA DO CENTRO. PORTARIA DE PRÉDIO COMERCIAL"*

É um lugar específico das ruas do centro.

> *"Cassandra está diante do interfone de um prédio comercial de alto padrão, com uma entrega de mercado em mãos".*

Aqui já é o roteiro. A diferença do roteiro para a escaleta é que o diálogo está formatado e a cena está integral aqui com todos os *beats* do jeitinho que ela vai ser filmada.

> *"São muitas sacolas com garrafas de bebidas alcoólicas que ela mal consegue segurar".*

O que estamos descrevendo? Locação, objetos de cena, coisas materiais visíveis com as quais ela está interagindo.

> *Cassandra está diante do interfone de um prédio comercial de alto padrão, com uma entrega de mercado em mãos.*

Objeto de arte, locação, descrição da locação, coisas visuais, coisas externas, materiais. Tudo no princípio do quê? Visando a *mise-en-scène*, visando dar para a pessoa que vai dirigir isso daqui uma base para que ela construa uma *mise-en-scène*, para que ela construa um plano, uma imagem, o que que está aparecendo no plano, o que que está fora de plano.

> *São muitas sacolas com garrafas de bebidas alcoólicas que ela mal consegue segurar.*

Isso indica a dificuldade dela. A gente poderia falar, "são muitas sacolas com garrafas de bebidas que ela segura com habilidade". Já é um outro *mood*, já é uma outra personagem, já é uma outra situação, já é um outro *beat*. Não é "Cassandra é desajeitada e segura garrafas".

Não, é ação, é externo, é comportamento.

> *Uma mulher vestindo um terninho e salto scarpin, falando ao telefone, aproxima-se do portão.*

É para dar um tom, lógico que a arte pode pegar e definir que o melhor jeito dessa mulher estar vestida é outra roupa, mas aqui a gente dá uma indicação, dá uma sugestão para dar um tom de quem é essa personagem.

> *"Falando ao telefone, aproxima-se do portão.*
> *"Tá bom, mas eu preciso que você coopere comigo, Marcão."*

A mulher abre o portão, Cassandra entrega as compras. "Oi, senhora, com licença".

PERSONAGEM NOVA NO EPISÓDIO, PRIMEIRA VEZ QUE APARECE, LETRA MAIÚSCULA. ISSO SE MANTÉM PARA O ROTEIRO. SE ESSA PERSONAGEM VAI FALAR, COLOCAMOS EM LETRA MAIÚSCULA, NO MEIO.

O *Final Draft* é o programa que mais se usa hoje, já faz isso automaticamente. Se o seu programa não fizer isso, você precisa fazer isso para dar essa ideia de continuidade. Tudo ali é parte da mesma fala, do mesmo movimento dela, de tentar se fazer entender, para dizer que realmente aqui no meio dessas duas falas tem a outra personagem falando nada.

Tudo que estávamos falando de roteiros de primeiro e segundo campo são roteiros de ficção, né? De drama clássico, drama moderno, são roteiros que estão formando uma cama para uma *mise-en-scène*. Agora, quando começamos a falar de terceiro campo, veremos algumas coisas aqui, estamos falando de um roteiro que tem outra lógica. É um roteiro que alguns teóricos chamam de **roteiro de dispositivo**. O que seria esse terceiro campo narrativo? É o pós-moderno, é o pós-dramático, é a ficcionalização do real.

Teremos vários autores abordando esse lugar de jeitos diferentes, mas esse aqui eu gosto muito, que é o João Maria Mendes. Qual é o exemplo máximo aqui desse terceiro campo narrativo? Os parques da Disney. Não o filme. Por quê? Porque o filme, esse universo narrativo da Disney, ganhou realidade. É um lugar visitável no mundo real. Ele conta que quando surgiu o parque tinha toda uma coisa para criar em Orlando, na Flórida, uma cidade real, mas *disnesiana*, próxima do parque temático da corporação, a Fábrica de Sonhos, passa a querer ocupar-se da vida real. Do lado do parque teria uma cidade com centro urbano, serviço, espaço público, privado, banco, hospital, maternidade, administração. Vocês entendem como é que a Disney é produzida? "É fato que desde o lançamento, o *Celebration* perdeu, né, a estratégia da comunicação, a sua primeira identidade de uma cidade da Disney

útil e com pão da vida das pessoas. Hoje, quem visita o lugar que é promóvel, já não reconhece nele o traço iminentemente ficcional, que começou a caracterizar o projeto."

É uma ficção no mundo. Esse é um exemplo emblemático de como esse autor aqui vê o terceiro campo. Ele vai falar de *reality show*, que seria, por excelência, um terceiro campo narrativo, no qual estamos falando da ficção da realidade. Por isso, começamos a falar do pós-moderno também. Dessa realidade que já não é mais objetiva. Nós temos consciência enquanto sociedade que a realidade está sempre intermediada pelo discurso, essa consciência nos torna pós-modernas. Sabemos que toda realidade é uma narrativa. O acesso à realidade está sempre intermediado por uma narrativa.

"Se a *mise-en-scène* clássica implicava ordenar o real e emprestar uma forma ao que é originalmente informe e caótico o mundo das pulsões e sentimentos". Lembram que pontuei que não descrevemos emoção e sentimentos? Que vamos dar uma forma para esse sentimento? Isso é o pensamento da mise-en-scène.

> *Fazer um pensamento ganhar corpo no movimento narrativo de um filme. Se a mise-en-scène clássica implicava nisso, a estética de fluxo por sua vez trabalha prioritariamente com sensações puras, atmosfera, a hipnose da experiência bruta dos significantes materiais (luz, cor e som, duração, corpos e movimento). Com a possibilidade do cinema poder ser encarado acima de tudo, como uma intensificação do olhar para o mundo. A dramaturgia cênica é substituída pela simples apreensão de blocos da realidade, justapostos numa montagem, que está mais interessada em construir ritmos do que em amarrar significados.*

Olhem como isso é interessante. Não é mais unidade de ação e não é mais unidade temática. Não estamos mais produzindo narrativas com causa e consequência, trama, movimentos, desejos externos, nem produzindo uma metáfora, uma leitura, uma tese sobre o mun-

do, na unidade temática. Fomos além, não estamos mais pensando em organizar nada, não queremos mais produzir sentido da realidade. **Estamos na pós-modernidade, estamos interessados em construir ritmos, mais do que amarrar significados**. É aquele filme que você assiste e sai dele sem entender nada, porque não é sobre entender, é sobre sentir, então, tudo isso está no mesmo paradigma desse tipo de narrativa, momento cultural e paradigma narrativo.

"O importante não é fixar e definir as coisas, mas gerar fluidez, movimento, continuidade, colocar em circulação as matérias, as formas, as energias e as forças. A arquitetura do real se troca por uma criação de ambiência".

É viagem demais, mas eu acho muito legal começarmos a pensar o roteiro de documentário, o roteiro de *reality show*, um roteiro que se abre por improviso no cinema de fluxo, o roteiro de uma reportagem, porque é um roteiro que não definiu toda a *mise-en-scène*. Ele criou um ambiente para que possamos encontrar a realidade. Como fazemos isso?

No roteiro de *reality show,* eu vou falar mais diretamente de uma experiência que eu tenho, de ter roteirizado um *reality show*, mas é muito similar com o roteiro de documentário ou de uma reportagem. Temos dois momentos que são determinantes: o roteiro de pré-produção e o roteiro de pós-produção. Existe um roteiro que se constrói, e não de *mise-en-scène*, mas um roteiro dispositivo que vai produzir o ambiente necessário para que a produção, e o momento de filmar, de levar a câmera, de encontrar as pessoas reais, de encontrar a realidade, possa acontecer de uma maneira controlada para que daí, depois que essa realidade aconteça com liberdade dentro do controle, possamos editar uma narrativa com um novo roteiro de pós-produção. Depois que filmou, tem um novo roteiro, uma nova ficcionalização dessa narrativa. Big Brother tem roteiro. *Reality show* tem roteiro. Óbvio que tem roteiro.

ROTEIRO DE PRÉ-PRODUÇÃO

Vamos falar de forma bem ampla o que é isso. Vamos precisar definir o que vai ser filmado. Quais são as locações, os temas e, princi-

palmente, quais são os nossos objetivos. Não os personagens que estão em cena, não as pessoas que estão vivendo, não o objetivo dos personagens, mas os nossos objetivos enquanto produtores, enquanto diretores e equipe do *reality show*, nós que temos o objetivo, não as pessoas lá. Esses objetivos das pessoas lá, não determinamos na pré-produção, mas, sim, na pós. Depois que encontramos as pessoas, que entendemos quem elas são, o que elas querem, podemos tentar construir essas pessoas, no final, na pós-produção, como personagens mais ou menos próximas do primeiro campo ou do segundo campo. Mas, antes, não temos como saber, porque não sabemos quem são as pessoas. Não sabemos qual é a realidade, vamos na realidade para descobrir.

Temos que mapear os nossos objetivos: o que a gente quer com essa cena? O que a gente quer produzir com essa ambiência? É um roteiro que está visando criar um dispositivo para chegar até a realidade. O agente da produção é quem vai entrevistar, apresentar. Gente, quem é o grande personagem que o Boninho controla no Big Brother Brasil? O Bial. É aquele roteiro, entendeu? A figura do apresentador no *reality show* é definidora, porque é o agente que consegue guiar aquela realidade para um objetivo definido. Consegue dar, se podemos falar assim, a unidade de ação ou a unidade temática para aquela realidade de antemão com a visão do ator da pessoa que está produzindo.

Estamos fazendo um documentário, vamos entrevistar pessoas? O entrevistador precisa ter o objetivo de cena. Não sabemos qual o objetivo do entrevistado. Assim, criamos esse roteiro que define locação, o objetivo de cena para poder chegar na realidade e, a partir disso, com as coisas que tiramos dessa realidade, vamos para roteiro de pós, que é pegar tudo o que aconteceu e produzir um novo sentido a partir do que foi vivido ali. Nesse momento, define-se qual é a narrativa, qual é a história que esse documentário contou, ele não é a realidade pura e única, é uma narrativa sobre a realidade, depois é que vamos dar começo, meio e fim, entender os momentos de clímax. Tudo isso acontece na pós. A partir daí, começamos a olhar para uma realidade que foi filmada dentro de certo controle e vai tentar dar, encaixar essa

narrativa, produzir um sentido, produzir uma narrativa em torno desse material, que se aproxime mais do primeiro ou do segundo campo conforme a gente queira.

Por exemplo, vamos dar começo, meio e fim, vamos entender os momentos de suspensão, as motivações dramáticas de pessoas reais. A partir do momento que as pessoas reais entraram em cena viraram personagens que têm suas motivações dramáticas, que têm seus perfis psicológicos, seus vícios, suas prosódias, seus comportamentos, mas têm suas motivações dramáticas.

REALITY SHOW

Se estamos no Big Brother, por exemplo, no *multiplot*, todo mundo tem uma motivação dramática em comum, que é vencer essa porcaria. Como a Globo adora fazer aquelas montagens dos momentos da semana, elegendo as personagens, a gente está elegendo isso, gente, a gente está construindo personagens a partir de uma realidade. Está produzindo narrativa, construindo motivação dramática, construindo personalidade, é um recorte. É manipulado? É. Lógico que é. O louco disso tudo é que muitas pessoas acham que os integrantes do BBB são manipuláveis. Não é que o Boninho está lá, no telefone, falando pra Karol Conká: "seja uma escrota". Não, não é isso. Mas o Boninho construiu um contexto que levou uma pessoa a ser uma escrota. Aí, sim, já tem as cartas de vilão e mocinho antes, porque existe um psicólogo definindo perfil de personagem e construindo de antemão perfis contraditórios e com potencial de conflito. O trabalho de casting de um reality show é entender qual é o time que pode brigar mais, dependendo do tipo de reality que estamos escrevendo, é uma coisa até meio perversa. É isso, pensando no entretenimento.

O *reality show* que eu gravei, o *Born to Fashion*, foi todo gravado já. É um *reality show* de competição também e ele foi todo gravado antes de ser exibido. Então, ele não é uma obra exatamente aberta, porque a opinião do público não importa. Não tem a retroalimentação do público. Mas o Big Brother é produzido, editado, enquanto está sendo exibido, aí, sim, a obra é aberta e temos interferência do público e, é claro,

que a preferência do público determina não só quem vai ser eliminado, mas quem vai ganhar mais destaque nas edições do programa.

Vamos ver o exemplo, estamos no episódio cinco do *reality*. É um roteiro de pré-produção que foi trabalhado posteriormente na edição para fazer o processo. Mas é uma estrutura de um roteiro de pré-produção. Veja como já é propositivo.

Quais são as filmagens e as imagens que vamos produzir para esse episódio? Vamos lá na locação da casa, teremos a preparação para a viagem eliminando a participante? Mais tarde, teremos a surpresa com o reencontro com essa participante eliminada e uma conversa com a apresentadora. Tudo isso vai acontecer nessa locação. Portanto, vejam que é um pensamento que define locação, certo? "A participante eliminada está com a apresentadora, mas as outras participantes estão na viagem para a praia." São carros diferentes, dois carros, um carro com a eliminada e a apresentadora e outro com as participantes na viagem para a praia.

Outra locação? "SPA, uma locação de praia". Está definido desse jeito aqui, porque a casa é uma locação fixa, tem a casa em todos os episódios. O carro é a van, que também tem em todos os episódios, os deslocamentos das meninas para as locações externas, que aí, sim, aparecem aqui como locação. E depoimentos. Durante as atividades de competição, a produção tem o roteirista de set, que não sou eu, que fui a roteirista de prévia e apresentadora. É uma roteirista da produção que está lá, sacando tudo o que está acontecendo, vendo as picuinhas das meninas, e aí enquanto está rolando maquiagem, enquanto está rolando não sei o quê, puxa uma pra dar os depoimentos e comentar sobre o que elas estão vivendo. Essa pessoa, roteirista de set, que está sacando tudo que está rolando, vai com as perguntas da ferida: "ah, e fala um pouquinho do que você achou da fulana que puxou o cabelo da outra?", "Ai, nossa, não acredito que a fulana...", entendeu? Vamos comendo pelas bordas.

Aqui precisamos definir que no nosso esquema de produção precisa ter um canto nessa locação para essas meninas produzirem depoimentos separadas umas das outras. Então, aqui a gente faz um grande cabeçalho geral do que é o desenho de produção desse episódio.

Quais são os momentos que vamos buscar surpresa nesse episódio? A falsa eliminação da candidata, depois da chegada dos modelos masculinos para o *shooting* de casal. As coisas serão direcionadas para um *mood*. Quando queremos deixar as coisas em um *mood* tenso, uma das possibilidades é: a colega mais votada foi eliminada. Isso é um momento tenso, porque não é uma eliminação real, mas elas acham que é, isso gera tensão e depois a possível tensão de algumas meninas ficarem de biquíni na frente da câmera. Esses são momentos pré-determinados que podem gerar tensão.

Tem várias câmeras lá filmando o que está rolando e aí os câmeras já ficam de olho, porque nesse momento tem que ficar esperto, porque podemos criar uma situação tensa. Eu assisto bastante reality questionável, às vezes eles põem tensão em um momento que não houve tensão. Tinha uma indicação de que ali deveria ter uma tensão, mas essa tensão não aconteceu e aí ficam tentando forçar a barra e construir essa tensão na pós, com música ou enfim, com climão, com elementos de edição, de fato, para dar esse enfoque narrativo.

O que pode ser divertido? O que pode ser engraçado? O que pode ser pontos de humor? A participante eliminada vai estar curtindo o Spa enquanto as outras fazem a prova na praia, enquanto as outras estão suando e trabalhando, a gata está lá no Spa, acharam que estava na pior, mas está tomando uns bons drinks. Vejam como vamos definindo as coisas na pré, criando uma cama para que a realidade aconteça, sempre tentando trabalhar com o direcionamento antes, mas sem pôr palavra na boca de ninguém, sem manipular. As pessoas são pessoas reais vivendo a realidade, uma realidade que estamos produzindo. É tudo sobre uma coordenação de produção. Todo o roteiro é uma coordenação de produção. Olhem:

Eu tive a vantagem de no caso eu mesma ser, porque essa apresentadora tinha que falar sobre uma eliminação e não podíamos mentir para as participantes simplesmente, " essa gatinha foi eliminada". Vamos falar: "olha, essa gatinha não vai com vocês para a praia, ela vai fazer as malas, porque ela não vai mais estar na casa". Nós construímos frases que levam elas a entenderem que a menina está eliminada, justamente para gerar esses momentos de tensão.

Na hora que Laís foi ao Spa com a menina, roteirizamos mais ou menos o que ela ia falar para a menina, porque como ela é da produção, conseguimos ter controle e vamos tendo os pontos de apoio na narrativa, certo? As perguntas da apresentadora para as meninas durante a conversa na casa, por exemplo. Os nossos pontos de apoio são sempre a galera da produção.

O **roteiro de pós** vai pegar todos os relatórios do que foi filmado, no set, das entrevistas, dos *highlights* das entrevistas, essas informações que foram produzidas na realidade, o que aconteceu, os conflitos e vamos encaixar nesses pontos chaves uma narrativa a partir do que aconteceu.

Se temos simplesmente a indicação do depoimento das meninas sobre o desempenho das colegas, no roteiro de pós vamos definir qual é esse depoimento e quem está dizendo o que sobre quem, porque já foi dito. Nessa costura, na pós, vamos fechar o negócio. Já estamos mais ou menos imaginando um episódio com começo, meio e fim. No roteiro de pré, é isso que eu quero mostrar, sempre tendo em mente um desenho de produção, e momentos de *highlight* que podemos buscar. Isso vai variando, de produção para produção.

De modo geral, é isso que vocês têm que ter na hora de produzir uma reportagem, na hora de produzir um documentário, um *reality show*, um curta com improviso. Qual é o roteiro dispositivo que você vai dar para os atores improvisarem? Roteiro de dispositivo, roteiro de ambiência e roteiro de *mise-en-scène*.

ROTEIRO

POR
ANA DO CARMO

Eu vou contar para vocês como comecei a escrever e porque eu decidi escrever. Na maior parte da minha infância, lembro de me encontrar impactada com a hipersexualização do corpo das mulheres negras. Por muito tempo, odiava quando as pessoas me chamavam de *Globeleza* ou me associavam a qualquer coisa relacionada ao corpo. Desde cedo, eu percebi aquela máxima: o meu cérebro é mais importante do que meu corpo. Eu cresci precisando ser a melhor em tudo, independente do espaço, eu precisava ser lida como a mais inteligente.

Eu sempre fui uma pessoa interdisciplinar. Eu era aquela que tirava fotos da turma da escola, produzia os vídeos de final de ano. De um jeito muito intuitivo, eu sempre entendi o audiovisual como meio de expressão. Antes de me encontrar no roteiro, eu gostava muito de experimentar na fotografia. Meu pai tinha uma câmera antiga, que eu pegava escondido para fazer fotos minhas; esse exercício de autorretrato foi importante, porque ele me ajudou a me ver em terceira pessoa. De certo modo, eu fui a minha primeira personagem.

Eu gostava muito de produzir curtas, antes mesmo de saber o que significava fazer um curta-metragem. Ainda na escola, eu produzia curtas em qualquer trabalho e comecei a experimentar no cinema mudo. Não importava a disciplina, eu tentava encaixar a linguagem audiovisual.

Com o tempo, eu percebi que documentar apenas a minha realidade não me bastava, porque o que me mantinha motivada era perceber que existiam outras realidades além das minhas, além dos muros da escola e, posteriormente, da faculdade.

Eu cresci assistindo animações da TVE. Tinha uma que eu gostava muito e, talvez, naquela época, fosse a única, senão uma das poucas, que tinha uma protagonista negra, *Cyberchase: A Corrida do Espaço*, este desenho me marcou muito. A história se baseia na aventura de três crianças que viajavam juntas pelo espaço enfrentando monstros,

utilizando a matemática como ferramenta; e uma dessas crianças - que eram super inteligentes - era uma menina negra. Eu me identificava muito com a protagonista e percebi que não existiam outras produções com personagens que eu me identificasse. Cresci assistindo a *Harry Potter*, *Supernatural*, *Diários de um Vampiro* e nenhuma dessas séries, com narrativas distópicas e fantásticas, traziam personagens com as quais eu me sentisse identificada. Você consegue imaginar a possibilidade de pessoas negras, de personagens negras em *Senhor dos Anéis*, por exemplo?

Eu sempre gostei dessas narrativas fantásticas. Atualmente, eu trabalho mais na criação desse tipo de histórias: ficção, viagem no tempo e afins. Na graduação, eu fiz um curso, o Bacharelado Interdisciplinar em Artes na Universidade Federal da Bahia (UFBA) com concentração em cinema e audiovisual, e acabei dando ênfase em audiovisual. Este curso em artes me deu uma boa base para começar a fazer cinema independente. Abri a minha produtora, Saturnema Filmes, que, durante a universidade, foi um espaço de experimentação para mim e para os meus colegas. Era um lugar onde a gente podia acertar e errar. Dentro da Saturnema, conheci e inventei um pouco de tudo.

Eu sou cria do cinema independente, deste cinema de guerrilha e, desde cedo, percebi que o roteiro era a base de tudo. Na maioria dos lugares, as profissionais negras são colocadas no lugar da produção, que é um lugar do cuidado, o lugar do corre, do suor, em que você está sempre, de fato, suada. Me lembro de que, em todos os sets em que estava na produção, eu carregava coisas e, de fato, fui me percebendo sobrecarregada. Eu não conseguia pensar no processo criativo, porque estava sempre no corre. De uma forma ou de outra, as produções reproduziam as mesmas lógicas sociais às quais nós, mulheres negras, somos historicamente relegadas. A partir dessa observação, entendi que eu queria estar no roteiro, na direção, funções onde até hoje somos minoria.

Passei pela Netflix, participei de um programa de aceleração chamado Colaboratório Criativo, cuja foi desenvolver um projeto de série autoral coletivamente. Depois, eu comecei a trabalhar na Amazon, quando fui aprovada para participar do processo de desenvolvimento

de uma série, de viagem no tempo, suspense, aventura e, atualmente, estou na Warner Bros, desenvolvendo um longa-metragem de super-heróis que flerta com o sobrenatural.

Acho importante falar sobre isso, porque nós não temos ideia de que existe um mercado para roteiristas no Brasil, e porque também parece muito surreal quando se pensa e sonha "viver de escrita". Nunca pensei que isso sequer fosse possível e nunca tive nenhuma referência em minha família desse tipo de ofício. Fica ainda mais distante quando pensamos nos recortes interseccionais de mulher, negra, latina e nordestina. Percebem? É uma realidade que parece improvável, principalmente se levarmos em consideração que todos esses canais estão no sudeste: Rio de Janeiro e São Paulo. Eu moro em Salvador, trabalho online e isso tem sido uma boa possibilidade para estar em contato e atuando dentro da área que escolhi.

Eu quero que vocês saiam daqui com prospecções de futuro. Eu descobri muitas coisas sozinha, mas é importante estarmos neste espaço de troca, de encontro e falar sobre o mercado de trabalho, nos instrumentalizar para poder alcançar o objetivo que cada um de vocês têm para si e para os projetos que executam ou vão executar.

Contudo, antes de pensar em mercado de trabalho, é importante reforçar que o estudo é muito necessário. Roteiro precisa ser estudado. Precisa estudar para ser roteirista e não devemos parar de estudar, de buscar referências para as elaborações das histórias que queremos contar. Vou elencar alguns aspectos que foram e são importantes para a forma como eu trabalho. Vou compartilhar o que funcionou comigo, trazendo pontos fundamentais para dramaturgia que, talvez, possam ajudar vocês no processo criativo.

A IMPORTÂNCIA DE CRIAR OU ADOTAR UMA METODOLOGIA DE TRABALHO.

O que eu quero dizer com isso? É importante alinhar o nosso impulso criativo. Porque o impulso criativo está aí, todo mundo tem. No entanto, é preciso uma metodologia quando se quer trabalhar profissionalmente. Isso significa que a gente precisa pensar a pro-

posta de uma narrativa através de uma unidade, precisa ter uma metodologia para garantir não se perder no processo de escrita. A metodologia ajuda a orientar a história, porque toda história tem um objetivo, e se você tem o objetivo, você precisa entender os mecanismos necessários para que chegue aonde quer chegar, se conte o que quer contar.

CONCEITO ESSENCIAL PARA SE PENSAR O ROTEIRO É A PREMISSA

A premissa é um elemento necessário para conseguir engajar o receptor. É uma ideia inicial, macro, que instiga o ouvinte. Claro que a metodologia de trabalho nem sempre é linear. Algumas vezes você cria os personagens, o universo, tudo antes da premissa, mas a premissa é sempre um bom guia e estimulante criativo.

Robert McKee, autor do livro *Story*, afirma que a premissa, geralmente, é uma questão, uma pergunta aberta. A ferramenta mais poderosa para se descobrir qual é a premissa de um filme é buscar questionar o princípio de tudo: "o que aconteceria se?". Vou trazer alguns exemplos para ilustrar o que estou falando.

Vamos olhar o filme *Convenção das Bruxas* (2020), pensando a pergunta *o que aconteceria se as bruxas decidissem transformar as crianças do mundo todo em ratos?* Percebam, a premissa não é (ainda) sobre o que a história é, o que a personagem vai passar. A premissa, neste caso, é uma coisa muito mais abrangente e instigante, que diz respeito ao universo que você vai desenhar.

Pitching

Já ouviram falar do conceito de 'pitch de elevador'? Fazer um pitching é você apresentar sua ideia para alguém. Agora imagina: você está em um elevador com uma financiadora, investidora do seu filme, você tem o tempo do primeiro ao quarto andar para apresentar sua ideia a essa pessoa antes que ela saia. Você não tem tempo de contar os detalhes da história, portanto, a premissa é o primeiro ponto de partida para instigar quem vai te ouvir. Sacaram?

Em Magnolia (1999), a premissa é 'o que aconteceria se, em um único dia, as vidas de pessoas marcadas por culpa, dor e arrependimentos se entrelaçassem de forma inesperada — e tudo culminasse numa estranha chuva de sapos que mudasse o rumo de suas vidas?". Óbvio que a imagem de uma chuva de sapos te instiga a querer saber mais, por mais que cause estranhamento, repulsa, nojo.

Outro exemplo interessante é o Us (2019), do Jordan Peele. A premissa do filme é: *o que aconteceria se todo mundo no universo tivesse uma cópia maligna de si?* Já a premissa do filme *Get Out* (2017), do mesmo diretor, é: *o que aconteceria se a família da namorada branca de um homem negro o perseguisse em uma disputa de vida ou morte?* A de *The Handmaid's Tale* (2017): *o que aconteceria se uma pandemia de infertilidade dominasse o mundo e as mulheres férteis fossem sequestradas para se tornarem escravas sexuais de reprodução?*

Logline é uma forma de você contar sua história em uma única linha. Agora, você já não tá mais na premissa. A *logline* apresenta qual vai ser o conflito que a personagem, ou personagens específicos e específicas, vão passar durante a trama, tudo em uma linha. Eu trouxe uma formulazinha para a gente entender como é construída uma logline: toda história vai ter um alguém, que quer algo, mas algo o impede de atingir esse objetivo, certo? Então a fórmula é a seguinte: personagem + caráter + objetivo + antagonista. Na logline, geralmente, não colocamos o nome da personagem, porque é uma informação irrelevante. O que importa é o conflito que essa personagem vai passar durante a história. E a fórmula te ajuda a entender sua história e construir esse conflito.

Personagem é o nosso protagonista, é quem vai enfrentar os maiores desafios durante a história, não importa se você tem cinco mil personagens, você vai falar do seu personagem principal ou das personagens principais. A personagem é o centro da narrativa, sem personagem não tem filme, porque é a personagem que vai ser a nossa janela dentro do universo.

A palavra 'caráter' vem de *character*, que, em inglês, curiosamente

não significa caráter, mas sim 'personagem'. Quando falamos do caráter do nosso protagonista, estamos nos referindo a uma característica central — que pode ser positiva, negativa ou mais complexa do que uma simples lógica maniqueísta. Vale lembrar: embora nossos personagens possam ter muitos adjetivos, o caráter não é qualquer um deles. Ele é uma qualidade essencial, que revela a natureza profunda da personagem e influencia diretamente o curso da trama.

Objetivo é algo que mobiliza a personagem, o que ela quer? E pode ser um objetivo externo, "quebrar o anel maligno", "salvar o mundo das invasões alienígenas", ou pode ser um objetivo interno, subjetivo, "lidar com o luto", por exemplo.

Antagonista é uma força contrária, é quem desafia a protagonista.

Agora, vamos para exemplos concretos.

Todo mundo já deve ter visto o filme *Se beber não case* (2009). Vamos pensar qual é o traço de caráter que o protagonista traz, lembrando daquela fórmula: **personagem** - **caráter** - **objetivo** - **antagonista**. A história se resume em: três padrinhos de casamento perdem um amigo noivo durante a despedida de solteiro em Las Vegas, e sem memórias da noite anterior, precisam refazer seus passos para encontrá-lo.

Personagem: três homens. Caráter: padrinhos de casamento. Objetivo: encontrar o noivo. Força antagonista: a própria falta de memória — resultado de uma noite de excessos alcoólicos, da qual eles não lembram absolutamente nada. Pronto, temos aqui uma estrutura básica que funciona muito bem. Mas repare: a escolha do caráter faz toda a diferença. Poderiam ser três advogados, três homens loiros, três qualquer-coisa — mas nenhuma dessas características dialoga diretamente com o conflito. Quando dizemos que eles são padrinhos de casamento, tudo muda. Porque, tecnicamente, são eles os responsáveis por proteger o noivo. Essa função agrega responsabilidade, e é justamente o fato de falharem nesse papel que torna a trama mais engraçada e envolvente. O humor nasce do contraste entre o que eles

deveriam fazer e o caos em que se encontram.

No filme *Us*, uma família está reunida em uma praia nas férias, as coisas viram um caos quando os seus duplos começam a aterrorizá-los. Vamos aplicar a fórmula: quem é o nosso personagem e o caráter? A família unida. Qual é o objetivo dessa família unida? Passar as férias juntos. Quais são as forças antagonistas? Os duplos.

Moonlight - Sob a luz do luar (2016) conta a história de um jovem negro e gay, ao longo de três fases da vida, que enfrenta o desafio de abraçar sua identidade em meio à violência, em uma comunidade marcada pela marginalização." O objetivo do protagonista é nítido: aceitar quem ele é, compreender e assumir sua identidade e sexualidade. A força antagonista está nas batalhas diárias que enfrenta em uma sociedade estruturada em racismo e homofobia. Perceba que o conflito não é apenas sobre sexualidade — ele é interseccional. Não estamos falando de um jovem branco e hetero lidando com autodescoberta. Estamos falando de um jovem negro e gay e isso adiciona camadas ao seu conflito.

Queen & Slim (2019) conta a história do primeiro encontro de um casal afro-americano, estadunidense, que tem uma reviravolta após serem parados pela polícia. O **personagem** e o **caráter** dessa história: casal estadunidense/afro-americano. O **objetivo**: ter um primeiro encontro. **Antagonista**: a polícia. Observem, não é qualquer casal que está sendo perseguido pela polícia, é um casal negro. Percebem a força do caráter? Se tirar o afro-americano, o estadunidense e o negro, não teria o mesmo peso.

Ó Pai Ó é um filme daqui da minha terra, moradores de um cortiço no Pelourinho sonham em curtir o Carnaval, mas enfrentam a falta de água imposta por uma vizinha conservadora. Personagem e o caráter: moradores de um cortiço. Objetivo: viver o carnaval. Antagonista: vizinha conservadora.Neste filme, é importante a gente perceber que não são quaisquer inquilinos. **Caráter**: inquilinos de um cortiço, isso te apresenta que são pessoas pobres. Eles moram no Pelourinho, essa informação é importante para a logline, por exemplo. Nada disso é dito, ninguém pega um microfone e fala, mas isso está no **subtexto**. As

pessoas fazem essa inferência.

> *Em suma: a premissa é essa forma de você trazer o seu leitor para um universo diferente do qual ele está inserido. Enquanto a logline é esse esquema em que você entende qual a história central do filme.*

TEMA/TEMÁTICA *VERSUS* CONCEITO

Tema/temática. O tema seria o quê? É o fundamento da trama. E o conceito é o quê? É a "roupagem" que você utiliza para contar a temática. Qualquer bom filme, você vai encontrar em maior ou menor grau, com maior e menor sutileza, uma questão temática sendo explorada. Vou dar alguns exemplos:

Velozes e Furiosos (2001). Qual é o **conceito** do filme? É um filme de carro. Qual é a **temática** de *Velozes Furiosos*? Família e lealdade. Eles utilizam a "roupa" de filme de carros para falar sobre família e lealdade. Se você olhar atentamente, não é um filme sobre carros. É um filme que tem uma roupagem de carro para falar sobre outra coisa.

Fazer filme é isso: é dramaturgia, é mensagem. Independentemente de ser um filme de carros ou não, terão cenas que fazem o público se identificar, que atravessam e emocionam. A partir disso, você consegue fisgar a sua audiência. Não é através do conceito, é através da temática. O conceito pode estar ali para potencializar a sua temática.

Em *Pantera Negra* (2018), o **conceito é**: universo de super-heróis, a **temática**: legado. A história utiliza um conceito de super-heróis para falar sobre o legado.

Viva - A Vida é uma Festa (2017), uma animação da Disney. O **conceito**: feriado mexicano de dia dos mortos. A **temática**: família. Observem como a temática é universal e qualquer pessoa, que não seja necessariamente mexicana, consegue se identificar com a história. Por isso, entendo a temática como esse processo de identificação universal.

Ideia governante: é a moral da sua história, o saldo. Na ficção, geralmente, a ideia governante chega no final. O personagem não vai come-

çar o filme sabendo a moral que ele vai ter que aprender. Se ele sabe qual é a moral da história, a personagem não precisa passar por nenhum conflito, não tem filme. A ideia governante é a mensagem por trás.

Universos e suas leis. Universos são os limites intransponíveis da história, é onde você coloca quais são as regras que delimitam o seu filme. A premissa está para instigar o espectador com o universo, você traz quais são as regras, as leis. Quando for escrever, algo muito legal de fazer é apostar na originalidade do seu universo.

Um exemplo, a animação *Kiriku e a Feiticeira* (1998), o universo do filme é governado por uma feiticeira chamada Karabá, que teria devorado todos os homens da aldeia e secou a fonte que abastecia os moradores ameaçando a vida de mulheres e crianças. Tentei contar essa história do universo a partir da perspectiva de Karabá, entendemos que é um universo fantástico, que temos feiticeiras e feitiços lançados em uma aldeia, que está completamente amaldiçoada. O universo precisa ter um parágrafo que chame muito mais atenção do que a própria premissa, que é apenas ponto de partida.

Background são os eventos do passado que moldam o personagem e influenciam diretamente suas ações e decisões dentro da trama. Um exemplo é o Capitão América: o background dele é o fato de ter sido considerado fraco e inapto para servir ao exército. Esse sentimento de exclusão e fracasso é o que motiva sua transformação em herói.

Dote é aquilo que torna o personagem admirável — é o que ele sabe fazer de melhor. Pode ser uma habilidade, um talento ou uma qualidade marcante que cria empatia com o público e nos aproxima dele. Ao criar um personagem, é importante que ele seja tridimensional. O que isso significa? Que ele deve ter camadas, complexidades, contradições. Um personagem tridimensional não é totalmente bom nem totalmente mau — ele foge do maniqueísmo e se aproxima da realidade humana.

Nós, pessoas negras, precisamos ter cuidado para não cair na armadilha de criar personagens perfeitas. Depois de tanto tempo vendo nossos corpos retratados de forma negativa, é compreensível querer proteger nossas imagens. Mas ninguém é perfeito — nem mesmo a

gente. Mostrar personagens negras com falhas, contradições e conflitos é também uma forma de nos humanizar. Ser imperfeito é ser real — e é isso que torna a narrativa mais rica e verdadeira.

Falha de caráter é o que afasta momentaneamente o personagem do espectador — mas, paradoxalmente, também é o que o torna mais humano. É quando nos reconhecemos naquela falha que surge a identificação. Por isso, é fundamental pensar nesses dois lados: tanto nas virtudes quanto nas imperfeições do personagem.

Epifania seria o que o nosso personagem aprende no final. Como ele muda? Ele muda, ele não muda? Nem todo personagem precisa passar por uma transformação, mas, nas narrativas mais convencionais, é comum que essa mudança — interna ou externa — reflita a jornada que ele viveu na história.

Fraqueza todo bom personagem tem uma fraqueza ou calcanhar de Aquiles. Nem sempre precisa ser como o do Super Homem, com sua kriptonita. Pode ser algo bem simples, como por exemplo: sou uma pessoa que nunca chora, mas a única coisa que me faz chorar é quando minha mãe, que está na prisão, me liga. Então, a fraqueza por ser física, mas também pode ser emocional.

Relação da personagem com outros personagens: ajuda a entender como a personagem se relaciona com o mundo ao redor dele. Vamos entender como todos esses pontos que falei anteriormente vão se manifestar na prática, na alteridade.

Sinopse: serve para mostrar como a história começa e termina, seja em um curta ou longa-metragem. No caso de um longa, ela costuma ter cerca de uma página. Usa a logline como base para expandir a trama, apresentando nomes de personagens, principais conflitos e pontos de virada. Não se trata daquela sinopse comercial de fundo de DVD, mas de uma sinopse completa, escrita por quem criou a obra. Ou seja, aqui o spoiler é mais do que bem-vindo, é obrigatório!

Argumento é quando, de fato, a história começa a tomar forma. Como deve ser um argumento? Qual é a formatação? Qual o número de páginas?

> *"O argumento cinematográfico é um documento de trabalho e venda do roteirista, por isso mesmo*

> *que é muito mais difícil encontrar exemplos online de um argumento, quase tão difícil quanto pintores disponibilizando os rascunhos dos seus quadros". Fonte: Tertúlia Narrativa*[1].

Não existe uma formatação, porque o objetivo não é o formato, mas o que você vai contar dentro desse argumento, sendo um texto corrido em prosa, chamando a atenção do espectador, fazendo-o sentir as emoções que ele vai sentir ao assistir o filme. Quais serão as situações enfrentadas pelos nossos personagens, os sentimentos, as reviravoltas, que esse roteiro vai ter? É uma ferramenta de venda que precisa ter início, meio e fim. Não precisa conter todas as cenas, mas precisa constar quais são as cenas fundamentais para o enredo, com início, meio e fim. Costurando todos os conceitos que aprendemos desde a premissa até agora. Ainda não precisa se preocupar com o diálogo, pode até ter algumas indicações de diálogo, entre aspas, mas só se for muito importante, porque só começamos a escrever o diálogo quando escrevemos o roteiro, que é a etapa seguinte.

No caso, o **argumento de documentário** é importante compreendermos, quando vamos escrevê-lo, qual é a delimitação do tema e o tempo histórico? Quais são as personagens? Você vai se perguntar: mas, existe personagem no documentário? Sim. Vamos partir do pressuposto que toda pessoa entrevistada é uma personagem real. Ao pensar o argumento do documentário, é importante delimitar: onde: quais são as especificidades das locações que você vai filmar? Como: as definições das estratégias de abordagem que você vai ter para contar aquela história. E por quê: a justificativa para realizar aquele documentário.

Por mais que você escreva um roteiro, um argumento de conversa, você não tem controle sobre o que exatamente sua personagem vai falar. Se é que você vai adotar essa estratégia, porque nem sempre um documentário é alguém na frente de uma câmera falando.

No livro, *Como Fazer Documentários, conceito, linguagem e prática da produção* (2012) há um trecho que diz: "o argumento atua como um

[1] Disponível em: https://www.tertulianarrativa.com.br/.

esboço do documentário, descrevendo o conteúdo do filme e o estilo de filmagem que você vai ter. Nesse sentido, esse gênero textual tem também a função de explicitar o processo criativo do documentário e desenvolve as ideias, intenções e escolhas estéticas. O argumento funciona assim como um espaço de elaboração conceitual, criativa e reflexiva do documentário, permitindo que os ou as autores ou autoras apresentem com mais detalhes da sua proposta e a justifiquem".

Portanto, se, na ficção, a gente tem controle da narrativa, na linguagem documental, não necessariamente teremos. Portanto, será mais um esquema do que um objeto pronto.

Bom, creio que consegui trazer para vocês um be-a-bá das primeiras etapas de construção de uma história. Escrevam! Inventem! Observem a realidade e pensem em como narrá-las! Precisamos de novas histórias e de novos contadores de histórias.

ROTEIRO PARA PODCAST

POR
RUTHY RAYANE

Eu sou Ruthy, diretora de desenvolvimento criativo da GRIÔ Podcasts[1]. E, dentro deste trabalho, atuo em diversos setores dependendo do projeto. Eu posso ser roteirista, trabalhar na produção executiva ou na parte criativa. Sou formada em design, sou técnica em administração e apaixonada pela criatividade. E atualmente também sou educadora da área de multimídia (estou ministrando aulas em um ETE)

Existem diversos formatos de podcast e eu descrevo abaixo os mais conhecidos

MESACAST: conversa na mesa e dentro pode se dividir em dois tipos:

1. CONVERSACIONAL TEMÁTICO: Foco no tema (sendo facultativo ter pessoas para além dos apresentadores)

2. ENTREVISTA: Foco na pessoa convidada (bate-papo espontâneo com uma ou mais pessoas)

NOTICIA: informações do dia a dia, horoscópo, comentários das notícias e fatos mais importantes.

ANALÍTICO: Desenvolvimento de pensamentos a partir de algo já consolidado, como bases científicas, filmes, livros, conceitos da área acadêmica e mercado, entre outros.

TALK SHOW: Conversação entre um animador e um/ vários convidados. Parece um programa de TV com plateia.

1 A Griô Podcasts é uma produtora que tem como foco principal narrar histórias que refletem a essência do povo brasileiro. Fonte: https://www.instagram.com/griopodcasts/.

CONVERSACIONAL TEMÁTICO: pode ser com pessoas convidadas para falar sobre um determinado tema.

VIZINHANÇA: Envolve leitura e discussões da vida alheia.

FICCIONAL: narrativa que supõe uma compreensão interpretativa que não se pauta necessariamente na realidade. É como se fossem séries/novelas adaptadas para uma boa experiência em áudio.

NARRATIVO DOCUMENTAL: narrativa baseada em fatos reais com episódios complementares (pode ser episódios fechados ou aberto).

AUTORREFLEXIVO: compartilhamento das próprias experiências ao mesmo tempo que há um destrinchamento de pensamentos lógicos e reflexivos sobre escolhas, sentimentos e situações. É como um amadurecimento de raciocínio individual.

VIDEOCAST: este formato sempre é complementar com um já existente, pois consiste no acréscimo da gravação de vídeo além da áudio

Para criar um roteiro de podcast, primeiro é preciso compreender o formato. O roteiro é um guia para não se perder. Nele, contemplamos a estrutura e que vou falar no meu podcast, neste caso caso, o nosso propósito maior é ter uma linguagem acessível e transmitir as informações de forma que as pessoas compreendam. Os propósitos vão sendo alterados de acordo com o podcast em questão.

A introdução do roteiro é o ponto principal, porque se trata de onde vou "fisgar" o ouvinte. É questão de poucos minutos, pois ao dar o play precisamos chamar a atenção do ouvinte para que este diga: "nossa, eu quero terminar de ouvir esse podcast, porque está bom". Por isso, na introdução, devemos dizer sobre o tema, soltar alguma curiosidade e algo que desperte para pessoa ir até o final.

Há uma **introdução**, um **bloco central** e um **bloco final**. Significa que este é o único modelo de construir um podcast? Não, mas é uma forma que comigo tem funcionado, só descobrimos qual formato funciona em determinado momento para "tal" podcast testando.

Pesquisa: é fundamental ir em busca de informações em lugares confiáveis, como, por exemplo, sites oficiais, artigos presentes, sites de jornalismo especializado, portais, como o Geledés, entre outros. **Quando se trata de levantar informações, deve-se fazer buscas em portais que são comprometidos com o tema que está sendo abordado.** Caso eu construa um podcast sobre história, mesmo que eu goste muito desse tema, é fundamental que haja um historiador, alguém que vai revisar as datas oficiais e todos os demais dados necessários.

A pessoa que irá fazer a revisão de roteiro, colocará as observações para a pessoa que vai editar e para quem vai colocar a música, pois trata-se de um trabalho em equipe. Ademais, independente do roteiro em si, do formato em si no cabeçalho vai constar o tema, a minutagem, o máximo de informações que eu puder colocar no roteiro, melhor ficará o resultado final e evitará retrabalhos ou mais ajustes.

> *O camaleão se movimenta lentamente para não assustar sua presa, o sucesso da captura depende da sua língua que além de ser mais rápido que um piscar de olhos, na ponta dela tem uma ventosa pegajosa que gruda na presa como um ímã*[2].

Comparado com o camaleão, o roteiro não vai entregar tudo de uma vez. É importante lembrar da imagem de se movimentar lentamente para não assustar e de entregar o conteúdo aos poucos, principalmente se for um conteúdo denso, com muitas informações, muitas datas, muitos detalhes, é necessário que a gente dilua melhor a literatura do roteiro. A maneira como você escolhe contar a história ou informações pode fazer com que alcance muito mais pessoas do que você esperava inicialmente.

[2] Menção ao texto extraído da reportagem https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2016/06/20/interna_internacional,774784/o-camaleao-e-sua-lingua-misteriosa.shtml

Há uma questão importante que chamamos de adaptabilidade. O camaleão, por exemplo, muda de cor em prol da adaptabilidade. Por isso, mesmo que haja um modelo, de acordo com as necessidades que surgirem no caminho, posso ir mudando o roteiro do meu podcast e até seguir diretrizes diferentes, tendo em vista melhorias e testes. Ainda pensando no Camaleão como metáfora, outra característica é que os olhos dele se movimentam independentemente. Então, apesar do roteiro estar ali, ele não é imutável, devemos olhar para ele em prol do objetivo maior.

Quando se trata de um podcast narrativo documental, podemos imaginar um roteiro mais "fechado", porque requer mais cuidado ao diluir a história toda dentro dos episódios. Eu trago como exemplo uma produção da Griô Podcasts, *Raízes*[3]. Ademais, quando construímos um programa mais completo, é comum que haja entrevistas que são incorporadas ao roteiro e, sempre que tiver entrevista, é importante que seja feita a transcrição das falas, porque isso ajuda a construir o roteiro.

Outro ponto na construção do formato, sobretudo quando há conteúdos mais densos, é a criação de blocos, e essa mudança pode ser sinalizada pela separação, por meio de vinhetas e também com um nome para cada bloco. Quando construímos um modelo de roteiro a ser seguido, é possível também sinalizar as tarefas atribuídas para quem vai gravar e editar o programa. Pode-se, inclusive, incluir dicas de locução que facilitem a leitura e a interpretação.

Há também o que chamamos de "expressão" e tem a ver com a forma que a pessoa que executa a locução vai proferir as palavras do roteiro. Por mais que haja termos específicos, ela sempre vai falar e conversar da forma como soar melhor para ela, e, dessa forma, a conversa ficará mais natural. Quando já conhecemos quem vai fazer a locução, isso é melhor para elaborar o roteiro, porque pode-se captar a a linguagem própria da pessoa e traze-la para o roteiro da locução.

Quando não conhecemos a pessoa que fará a locução, podemos sinalizar logo na abertura do roteiro, que as falas podem ser substituídas ou incrementadas da forma que ficar melhor para ela falar, desde que mantenha o mesmo sentido do que antes estava escrito. Lembre-se: o mais importante na locução é soar o mais natural possível.

[3] Feito pela Griô Podcasts, essa é uma produção que aborda histórias de famílias, e que, segundo o texto que o descreve, "As histórias podem fazer você rir ou até chorar, mas nunca te deixam indiferente. Cada temporada uma nova árvore genealógica cheia de causos de família". Esse projeto é apoiado pelo programa Sound Up Brasil do Spotify. Fonte: https://open.spotify.com/show/2Sqhxzdddjww6XBW3NWLg3.

Uma dica para deixar os entrevistados tranquilos no seu podcast de bate-papo, é antes de começar, explicar que a entrevista será editada depois. Então, tudo bem errar uma palavra ou, então, lembrar de alguma outra coisa e querer acrescentar, sem que haja esse peso de ter que "acertar" de primeira.

Retornando para podcasts narrativos, um ponto importante para deixar o podcast mais interessante, é buscar uma aproximação entre a pessoa que escreve o roteiro com aquela que vai fazer a locução. Isso cria espaços e possibilidades de aproximar as linguagens, criar adaptações necessárias e afinar palavras e expressões presentes no roteiro.

Dentro do roteiro, é possível incluir também dicas para locução, escrevendo exatamente como se pronuncia as palavras. Além disso, pode-se colocar algumas emoções, pedindo para determinada frase, por exemplo, ser falada em tom de risada ou em tom de tristeza. Quando se trata de assuntos difíceis e tristes, busco a estratégia de falar mais devagar e um pouco mais baixo, enfim, isso pode variar de acordo com cada pessoa.

Há diversas formas de pensar a estrutura do roteiro, por exemplo, podemos reproduzir o que normalmente acontece nos filmes de ação, iniciando com uma cena emocionante que acontece na metade da história para chamar atenção, e logo em seguida retornar para contar onde tudo começou. Também podemos fazer de forma cronológica, formato que funciona para documentários e temas narrativos. O podcast Raízes segue a história cronológica, onde mesmo sendo cada episódio separado por temáticas, inicia-se com a tataravó indígena de Caio (Ep 1 com a história mais longínqua que eles conhecem) até chegar na nos integrantes mais novos da família no último episódio.

Outra coisa que eu recomendo é começar o roteiro pelo grau de importância do assunto, ou seja, aquilo que for considerado principal dentro de determinado tema deve vir primeiro. Eu geralmente elenco por exemplo, por fatos históricos, algum acontecimento marcante, curiosidades... Para a partir disso, destrinchar o roteiro pensando sempre em reconstruir cenas, cenários, sentimentos, memórias... Nosso público precisa se sentir no contexto.

Por exemplo, quando eu entrevisto uma pessoa, busco trazer a realidade dela para o meu podcast. Eu tento fazer perguntas abertas, nunca vou perguntar algo que tenha como resposta o sim ou o não. O ideal é fazer perguntas como "Como você se sentiu? Você consegue descrever pra mim como foram seus sentimentos quando você soube isso? O que você sentiu na hora? Como estava o dia?". Esse tipo de pergunta faz com que a pessoa descreva os acontecimentos nos mínimos detalhes e isso pode ser usado como matéria bruta para o podcast. Também pode-se reconstruir cenas colocando sons ambientes, pois tudo isso auxilia a reconstruir a história permitindo que o ouvinte consiga imaginar o que vai sendo narrado.

Há uma ferramenta também dentro dessa criação de roteiro de podcast que eu chamo de "plantar pra colher depois", e isso representa jogar uma informação ou palavra aleatória no início que só depois vai fazer todo sentido. Por exemplo, eu estava andando na rua e aí encontrei um jambo. Peguei-o, lavei e comi. Comi este jambo, e a história prossegue. Aí eu contei minha história e liguei para as pessoas falando sobre esse jambo, mas só depois eu reparo que aconteceu alguma coisa comigo e por causa desse jambo, o jambo era a coisa principal, e apesar disso, eu falei sobre ele no início da história como se fosse nada relevante para o enredo. Então, essa é a dica: plantar para colher depois.

Ao escrever um roteiro, lembre-se de que ele deve ser um guia, não uma prisão. Não se prenda ao perfeccionismo, escreva com liberdade, vá ajustando ao longo do processo. O importante é ser flexível e focar no objetivo maior. Revise sempre, pois algo que funciona no papel pode soar estranho quando falado, se uma informação relevante ou um ponto curioso da história foi dito de um jeito confuso ou entediante, refaça até encontrar o jeito que você quer transmitir para o seu público.

Lembre-se que não existe um jeito "certo" de fazer, e sim o que funciona para comunicar bem. Teste, reescreva, experimente. Roteiro é tentativa, erro e melhoria constante. Roteiro é experimento!

ROTEIRO E MERCADO

POR
FRANCES GONF

Quando começamos na jornada dos escritores de roteiro para audiovisual por meio dos chamados "manuais" - e aqui faço lembrar e indicar a importante contribuição do brasileiríssimo *Manual de Roteiro: ou Manuel, o Primo Pobre dos Manuais de Cinema e Tv* (2010), de Leandro Saraiva e Newton Cannito -, nos deparamos com as palavras de que estes não deveriam ser seguidos como normas, mas como materiais de apoio e guia, sobretudo em uma área em que, para além das ideias, é também um negócio, investimento.

Partindo disto, este escrito não pretende ser um resumo para iniciantes, pois, para isso, já temos os manuais. Pretende ser, porém, um apanhado de experiências que refletem o tempo de nosso audiovisual na vida de ingressantes, como eu, e outros formandos do Curso de Multimídia de Geledés (2022 - atual), ou mesmo você, leitor.

O QUE NOS TORNA ROTEIRISTAS?

Muitas pessoas possuem férteis disparos de criatividade diariamente, então, não é incomum neste meio vê-las afirmarem que possuem ideias "que dariam um filme", só precisando, segundo elas, de uma ponte de venda com a exibidora - querem dizer produtora.

Já de início, é interessante repescar a batida observação de que um filme produzido não necessariamente possui um roteiro aclamado, mesmo passando pelo crivo de outros profissionais antes de começar sua produção. Uma diferença relevante entre idealizadores e atuantes

do mercado, portanto, são os meios com que traçam suas estratégias quanto às demandas do mercado de audiovisual, e isso vai desde a profissionalização como fator fundamental à construção de parcerias que irão garantir novas portas nesse meio restrito.

Podemos observar as recentes franquias de ficção, como aquelas construídas por Zack Snyder, o filme Rebel Moon, por exemplo. Se as avaliações da crítica são relativamente negativas às produções, como esse roteirista consegue continuar recebendo investimentos altos, enquanto outros, que têm roteiros em listas renomadas, como a Blacklist, quase nunca têm suas estórias produzidas?

Na edição de 2024 do Oscar, o roteirista e diretor estreante, Cord Jefferson, vencedor na categoria de Melhor Roteiro Adaptado por American *Fiction* (2023), fez a seguinte fala:

> *Filmes de 200 milhões de dólares também são um risco [...], então arrisque 10 milhões em 20 filmes (Tradução própria. Adaptado).*

Em sua fala, estava embutida a resposta para a questão anterior: o audiovisual depende de alguém que invista na venda de uma ideia, não na ideia em si. É por isso, portanto, que os caminhos para aqueles que não possuem suporte financeiro, contatos (*networking*) ou uma demanda prévia de seu produto (o que inclui fãs, tal como Zack Snyder), passam pela provação de que são capazes de receberem um investimento com o menor risco possível, ou seja, um investimento que tenha menores chances de ser um prejuízo financeiro e que, pelo contrário, tenha o potencial para repetir sucessos, como o de *Get Out* (2017, Jordan Peele), que, com baixo orçamento (B.O.) nos moldes estadunidenses, conciliou uma carreira de sucesso tanto de crítica quanto de bilheteria.

O caso brasileiro - apesar de suas diferenças que permeiam desde o orçamento menor às narrativas, à estrutura de uma equipe, aos gêneros mais populares e à cultura de consumo - disso tudo, recebe a demanda pela segurança em apostas de projetos. Por isso, novamente, as teorias de roteiro ocidentais se tornaram fundamentais na profissionalização e validação dos roteiristas do audiovisual nacional.

Aqui, abro uma consideração que acredito ser importante antes de prosseguirmos, pois é negligenciada neste processo histórico de instrumentalização: no mundo pós trabalho assalariado capitalista, o tempo e a dedicação a algo remunerado é o que acaba determinando grande parte do que será designado "trabalho". Portanto, "trabalhar com", "ser", é erroneamente reproduzido como validador de um ofício/atividade ou mesmo conhecimento.

Ao sair desta lógica, iniciantes sofrem cobranças e pressões, uma vez que estão sempre sendo lembrados da necessidade de afirmação da carreira, assim como só serão levados a sério quando seus nomes forem impressos nos créditos de uma grande empresa, produtora, livro etc., ou quando forem citados(as) e/ou suas contas bancárias refletirem as expectativas de outras pessoas sobre o que é ser do audiovisual - a visão glamourizada.

Essa não é a realidade de muitos roteiristas no Brasil, de modo que é ainda mais distante dentro dos recortes de gênero e raça, tal como ressalta a Associação de Produtores de Audiovisual Negro (APAN) que revela, junto aos dados do Boletim GEMAA n.2 (2017)[1], que dos filmes com mais de 500 mil espectadores em sala de cinema, entre 1970 a 2016, 0% deles foram dirigidos por pessoas negras.

Seguindo-se deste alarmante dado, a pesquisa Estudo Gênero e Raça no Setor Audiovisual da ANCINE/OCA (2011-2021)[2] aponta que, dos projetos selecionados pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) por chamada pública entre 2018 e 2022, apenas 2.2% eram de pessoas pretas no roteiro, 7.9% de pessoas pardas na direção e roteiro, e mais de 85% de pessoas brancas na direção e roteiro.

Seria como dizer que, se dependêssemos dos dados de financiamento público dentro do período e recorte acima citados, não teríamos profissionais roteiristas e diretores negros. Posto tal contexto e consideração que se faz relevante, sobretudo ao público-alvo do curso e da instituição de Geledés, passamos para a então parte "validadora": o que lhe será cobrado enquanto roteirista.

[1] Raça e gênero no cinema brasileiro (1970 a 2016). Boletim GEMAA. n. 2, 2017. Disponível em: https://gemaa.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/.

[2] Estudo Gênero e Raça no Setor Audiovisual 2011 - 2021, ANCINE/OCA. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/Estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf.

A ESCRITA E O PROJETO

Nas orientações do curso de Multimídia de 2023, compreendemos que o roteiro de ficção, historicamente, nos Estados Unidos do período Studio System, passava pela aprovação da produção antes de suas filmagens, e o principal objetivo era entreter o grande público e gerar retornos para os investimentos, sendo predominante a narrativa clássica no roteiro.

A indústria estadunidense vai se consolidando no ocidente com investimentos que, para o período, já poderiam ser altos. Tal expansão dá lugar a poucas e grandes produtoras que são conhecidas até os dias de hoje. Roteiros por encomenda e roteiristas "da casa" eram parte dos negócios.

Na Europa, o chamado Filme de Autor, por sua vez, caminhava para uma via mais "independente" em termos de limitação orçamentária, mas também de maior liberdade aos roteiristas e diretores envolvidos; quando não, estes investiam nos próprios filmes.

O roteiro, em contexto de efervescência da narrativa moderna, passa a imprimir com maior ênfase os conflitos humanos mais internos e as temáticas político-sociais, não a finalidade de entreter, mas buscar tanto a apreciação estética quanto provocar o espectador ao pensamento crítico em convergência com as provocações criadas pelas teses de seus autores.

Apesar de não se resumirem às narrativas clássicas e modernas, parece predominante nos grandes circuitos e festivais ocidentais sua presença no roteiro. Os três atos, estudados desde a Grécia Antiga sob outros termos por Aristóteles, para peças de teatro, e futuramente cinema, tornam-se grandes protagonistas das produções, presente mesmo nas estórias de não ficção.

Em especial para documentários, o estudioso brasileiro Sérgio Puccini faz menção de, ao menos, dois distanciamentos - não exclusão - relevantes na concepção do roteiro: o documentário clássico (1920-1950) viria a incorporar da ficção as necessidades de maior previsibilidade requisitada pela pré-produção; já no documentário direto/verdade, as características estão mais próximas de um roteiro que terá protagonismo na pós-produção, em processo de montagem, ainda que previamente tenha suporte de um argumento ou sinopse.

De todo modo, o cerne dos manuais na roteirização, com inúmeras instruções dadas, é ser um auxílio possível para esse mercado que demanda, hoje, narrativas cada vez mais direcionadas a públicos específicos - nichos.

Quando escrevemos obras autorais, a liberdade pelo desenvolvimento está sutilmente imbuída em nosso roteiro (daí também a necessidade de incentivo público para temáticas consideradas polêmicas, tabu, políticas demais para uma ou outra empresa privada querer associar sua imagem etc.), o que se diferencia de produzir para terceiros, em que se faz por demanda, sob negociações para uma marca.

É neste ponto em que o mercado espera que autores-roteiristas possam fluir e simbiotizar diferentes técnicas narrativas (Syd Field, Kristin Thompson, Doc Comparato, Blake Snyder, Jill Chamberlain, Robert Mckee, Kishotenketsu etc.) para diferentes estórias, sobretudo quando a tendência é que trabalhem em conjunto com outros roteiristas.

Quando em respeito ao produto de não ficção, a pesquisa, sinopse, argumento e, por fim, o roteiro são os principais documentos organizacionais de uma leva daqueles que vemos em ficção. Contudo, isso não dispensa sobremaneira a possível utilização ou requisição da *brainstorm*, *logline*, *beat sheet*, sinopse de venda, argumento, escaleta, ficha de personagens, tratamentos ou bíblia.

O padrão que vem se consolidando pode ser visto em editais, cujo proponente (não necessariamente o roteirista) deve ter prévio e parcialmente sólido desenvolvimento de seu projeto. Isto porque ao se inscrever em rodadas de negócio ou programas de incentivo público ou privado, defronta-se com o momento de defender a obra e a visão parcial da viabilidade do material, exigindo consistência da elaboração. Desse modo, costumam ser estes os requisitos para a concepção de um projeto:

> 1. Título: se de instituição privada, pode ser escrito como Working Title.
>
> 2. Sinopse do projeto: descrição sobre o que é o projeto, tal como um *pitching*, incluindo o formato (documentário,

ficção, animação etc.), a duração (curta, média ou longa metragem), sobre o que se trata e como será desenvolvido (ler Doc Comparato sobre O Quê? Onde? Quando? Quem? Por quê? Como?).

3. Sinopse da estória ou argumento: resume em texto corrido no tempo presente os atos, pontos de virada e ações dramáticas previstas para uma visualização do produto final.

4. Justificativa: por que essa estória/história precisa ser contada?

5. Objetivos: quais os objetivos do projeto? Ser testemunho político (*Democracia em Vertigem*, 2019, Petra Costa), denunciar (*A Negação do Brasil*, 2000, Joel Zito Araújo), relembrar (*Guerras do Brasil.Doc*, 2019, Luiz Bolognesi), obter lucros e público (Big Brother Brasil), gerar dados de pesquisa? Registrar um bem imaterial? (*As Hiper Mulheres*, 2011, Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto), agregar à marca, levar o público aos cinemas locais etc. Diferente dos anteriores, se dá preferência por resumir em tópicos.

6. Público-alvo: para qual público é voltado. Contempla desde recortes de faixa etária, gênero, raça, profissão, condicionamento econômico social, até o perfil de outro conteúdo que possui características semelhantes. Exemplo: espectadores de filmes históricos de guerra; público de sagas épicas, como *Harry Potter* e *Senhor dos Anéis*.

7. Estética da Obra: é aqui onde referências visuais são também bem-vindas ou complementares, se não houver *storyboard* ou *photoboard*. Não necessita, no entanto, de imagens incorporadas ao documento Projeto, pode-se descrever os aspectos visuais com base em citações a outras obras.

8. Cronograma: o período de realização, contando, por meio de tabela, preferencialmente, o que será feito na pré-produção, na produção e na pós-produção (em alguns editais também há a etapa de desenvolvimento).

9. Orçamento: o custo do filme baseado no cronograma, funções, equipamentos, verba, impostos e outros[3]. Note que seu público-alvo, descrição do projeto e argumento devem ser dados consistentes que serão cruzados com o orçamento. Sagas épicas são caras; Comédias com protagonismo famoso têm grande rentabilidade (justificativa); um documentário que retrata eventos políticos de diferentes países pode ser feito com um orçamento de 30 mil? Como?

10. Equipe: qual a equipe ideal para o projeto em questão? A resposta é dada junto ao currículo de amostra com produções de semelhante perfil.

Vejamos como estes fatores influenciaram na confecção do projeto (in)Sólitos Sólidos, documentário de média metragem contemplado pela Lei Paulo Gustavo (2023), também utilizado como exemplo nas aulas de Multimídia do curso.

Nome do Projeto
(in)Sólitos Sólidos

Sinopse do Projeto
(in)Sólitos Sólidos trata-se de um projeto de documentário de média metragem que visa retratar o Trabalho sob diferentes óticas: a de uma produtora artesanal, e a de um(a) trabalhador(a) fabril, mas com enfoque linguístico visual de seus corpos e o que dizem estes sobre a preservação de seus ofícios.

Se a produção fabril, como bem retratado no filme

[3] Exemplo: https://www.avmakers.com.br/blog/a-organizacao-do-seu-orcamento.

Tempos Modernos (1936), de Charlie Chaplin, conseguiu padronizar até mesmo o movimento coordenado dos corpos no trabalho, pode-se dizer que o que está fora do fabril, como o artesanal, possui um efeito oposto? É o corpo, mais do que mecânico, fundamental para o mantimento da preservação do artesanal?

É neste passo em que o média visa contribuir para suscitar na comunidade local uma inquietação quanto às diferenças entre o fabril e o artesanal na preservação ou não de seus trabalhos de forma consciente ou inconsciente de seus corpos laborais – como desde cedo por meio da educação informal familiar. Dessa forma, é sobretudo um relevante passo para como podemos socialmente (re)pensar nossos (in)sólitos sólidos corpos.

Para tal, pretende-se entrevistar duas pessoas, uma Produtora e Entregadora de Leite da cidade de Jacarezinho - PR, ofício que no passado da cidade possuía grande relevância e hoje perde espaço para as produções fabris em massa, e um(a) Trabalhador(a) Fabril de alguma das fábricas do chamado Distrito Industrial, cuja fama na cidade é a de ser um grande atrativo à mão de obra, sobretudo jovem.

O nome do projeto[4] resume a obra tanto quanto a logline (ler Save the Cat). É ou não é este corpo artesanal responsivo (insólito) à ameaça que lhe ronda? (***conclusão, ato III***) Como o é? É este corpo tão distante do exposto à disciplina fabril? (**desenvolvimento, ato II**).

Reprodução parcial do Argumento de (In)Sólitos Sólidos escrito por Frances Gonf

ATO I

[4] Pode ser provisório, Working Title (WT). Se registrado por meio da Biblioteca Nacional, sua alteração se dará por meio de averbação, tal como argumento e outras mudanças relevantes. Ver: https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/diversos/2015/1208-registroouaverbacao/registro-ou-averbacao-579_0_0_0_0_0_0.pdf .

MONTAGEM de ofícios e resultados de produções artesanais em atos de celebrações tradicionais da cidade. Imagens aéreas revelam uma cidade relativamente pequena, onde há o encontro entre o urbano e as residências nas extremidades. Estamos em "Fevereiro", costureiras manipulam roupas festivas no que desemboca em cenas do carnaval da cidade, reunindo inúmeros habitantes. "Julho: Fetexas", o centro comercial se enfeita de adereços para receber um evento, uma grande feira de exposições de temática country, onde se destaca a venda de marcas e produtos nacionais e internacionais, de maquinários agrícolas industriais, shows de artistas sertanejo de destaque nacional, atraindo novamente um grande público.

Em uma região pacata de aspecto mais rural em seus hábitos, vemos a produção e percurso de entrega do leite por uma mulher que aparenta ter mais de cinquenta anos. Ela instrui regradamente em gestos repetidos pelos filhos como coletar e produzir os derivados do leite, em uma espécie de programação e linha produtiva. No processo de entrega, vemos o leite sendo deixado na porta da casa dos clientes repetidas vezes. A família começa os preparativos para a feira local.

Consumidores esvaziam rapidamente as caixas de leite da prateleira do mercado. Uma rua em especial, a mesma do carnaval, evidencia se tratar de um centro comercial conforme funcionários esperam e abrem as portas simultaneamente. Em timelapse, o percurso de trabalhadores até seus respectivos setores em uma fábrica de larga produção de açúcar. Eles reproduzem repetidas vezes os mesmos movimentos.

[...]

A tese inicial, ou seja, o ponto de partida e objetivo, que irá estruturar os atos narrativos do filme já na escrita do argumento, é a de que o corpo na produção artesanal pode ter uma resposta tão copiosa quanto o retratado pelo trabalho mecânico nas fábricas, como também possível estratégia adotada para perpetuar sua existência, ainda que inconscientemente feito (***reforça a tese prévia***).

Note que, então, temos o conflito: se tão semelhantes, o que faz com que o fabril ganhe aspectos e espaços de consumo e produção massiva (fetexas, carnaval, centro comercial), enquanto o artesanal (feira local, clientes de longa data), já em seu nome, é reconhecidamente caracterizado como de pequeno porte e é recorrentemente ameaçado de desaparecer (***conflito***), independente de se ter conhecimento de quantas pessoas estão envolvidas em sua produção?

Vamos nos deparando, ao longo do ato II, com possíveis fatores: eventos de grande escala da cidade, tal como o funcionamento produtivo comercial, que gradualmente atraem e incentivam os novos hábitos da população e até mesmo escancaram se o poder público incentiva ou não a inclusão da produção artesanal nestas celebrações, uma vez que a produção e entrega de leite estiveram fortemente presentes mesmo na parte central da cidade até a década de 90 e início do século XXI.

O corpo é o elemento estético e narrativo do filme (***estética do filme***), e a montagem justaposta dispensa, propositalmente, o uso e o tipo narrativo mais expositivo sustentado pelo diálogo/entrevista (Ilha das Flores, 1989, Jorge Furtado) - uma opção, não um malefício. O conflito central está em uma coexistência que iminentemente pode desaparecer diante da ausência de incentivos, seja da educação familiar, do poder público, dos hábitos populares (***justificativa da necessidade e relevância do documentário***).

No livro *Direção de câmera: um manual de técnicas de Vídeo e Cinema*, Harris Watts introduz logo de cara a importância das escolhas do que enquadrar, ou seja, daquilo que vai ser narrado e o que vai ser excluído diante da lente. Se meu protagonista não é uma pessoa, mas um tema (*A Negação do Brasil*, 2000, Joel Zito Araújo), o roteirista, direção e montador atuam para amarrar seus objetivos com as seleções e exclusões que farão.

Dentro do escopo de roteirização para documentário, é inevitável pensar nos limites de nossas ações na montagem e roteiro, uma vez que lidamos com situações complexas da vida de outras pessoas em narrativas que se não o forem objetivamente, são concebidas por vários como reais, verídicas. É indispensável, portanto, obter conhecimentos pertinentes à ética do ofício, tais como os expostos por Bill Nichols e o próprio Sérgio Puccini, que devem estar presentes já nas etapas de pesquisa.

A PÓS ACONTECE NA PRÉ!

Já ouviu a frase "deixa pra pós?", pois bem, nessa altura, você já deve imaginar que ela é um risco, além de um custo adicional. Daí, antes mesmo de conceber um filme, pense como vai chegar no seu objetivo. Não importa que seja o Oscar, quais caminhos são necessários para isso acontecer?

Se por um lado *(in)Sólitos Sólidos* possui como público-alvo os próprios habitantes da pequena cidade e o público jovem que está ingressando no mercado de trabalho, por outro, para expandir sua possibilidade de alcance, o roteiro, antes de qualquer gravação, se desenhou por uma montagem dualista antagônica de interesses políticos.

Recentemente, em encontro com antiga consultora da Gulane, produtora nacional, o debate quanto ao que atrai mais os olhos de investidores não poderia ter outro destino: números que o produto pode render, resultados, impactos.

É neste momento que festivais fazem a diferença para iniciantes que não possuem um ator famoso, budget para marketing, um nome reconhecido ou um filme de apelo comercial de grande público (Zack Snyder). Seu filme tem qual perfil de apelo? Ele não precisa ser comercial, mas precisa entender para qual público será direcionado e, assim, delinear suas estratégias de promoção.

É tentador pensar que escrever roteiros de vários gêneros vá fazer com que, em algum momento, um deles possa dar certo e, de certa forma, é possível, mas demanda tempo e estudo, pois cada gênero plantou suas convenções, que, apesar de estarem postas para serem quebradas, são identificadas quando lidas por um produtor.

Desdobramentos do curso

Nosso trabalho com os jovens do curso de multimídia impulsionou talentos e vem ampliando oportunidades na area da comunicacao.
O podcast Essa Geração, criado pela Fundação Tide Setubal e prodozido por participantes do curso, recebeu o prêmio MOL em 2024, destacando o impacto da formação. Além disso, a mentoria possibilitou ingressos universitários, inserção profissional e criação de projetos culturais.

Na foto, Larissa

Na foto, Brisas

Na foto, Maria, Ariely e Lucas

Na foto, Maria e na foto abaixo, Sara

Na foto, Daniel e Isabela

Participantes do curso foram convidados para cobrir a premiere do filme 'As Tartarugas Ninja: Caos Mutante' pela Pizza Hut

Na foto, Daniel

Na foto, Gleice

Jornalistas que participaram do curso foram convidadas para participar da premiere do filme 'As Tartarugas Ninja: Caos Mutante' pela Pizza Hut

↑ Oficina com o Spotfy

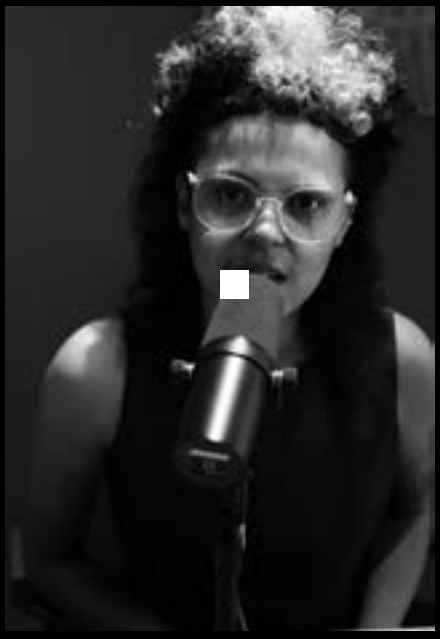
Dentre os diferentes formatos de conteúdo, os jovens produziram podcast. Na foto, Cássia Nunes

Aula prática de fotografica. Na foto, Leonardo ↓

Aula prática de fotografica. Na foto, Aluma, Samuel, Stephanie

6ª temporada do podcast Essa Geração, uma iniciativa da Fundação Tide Setubal

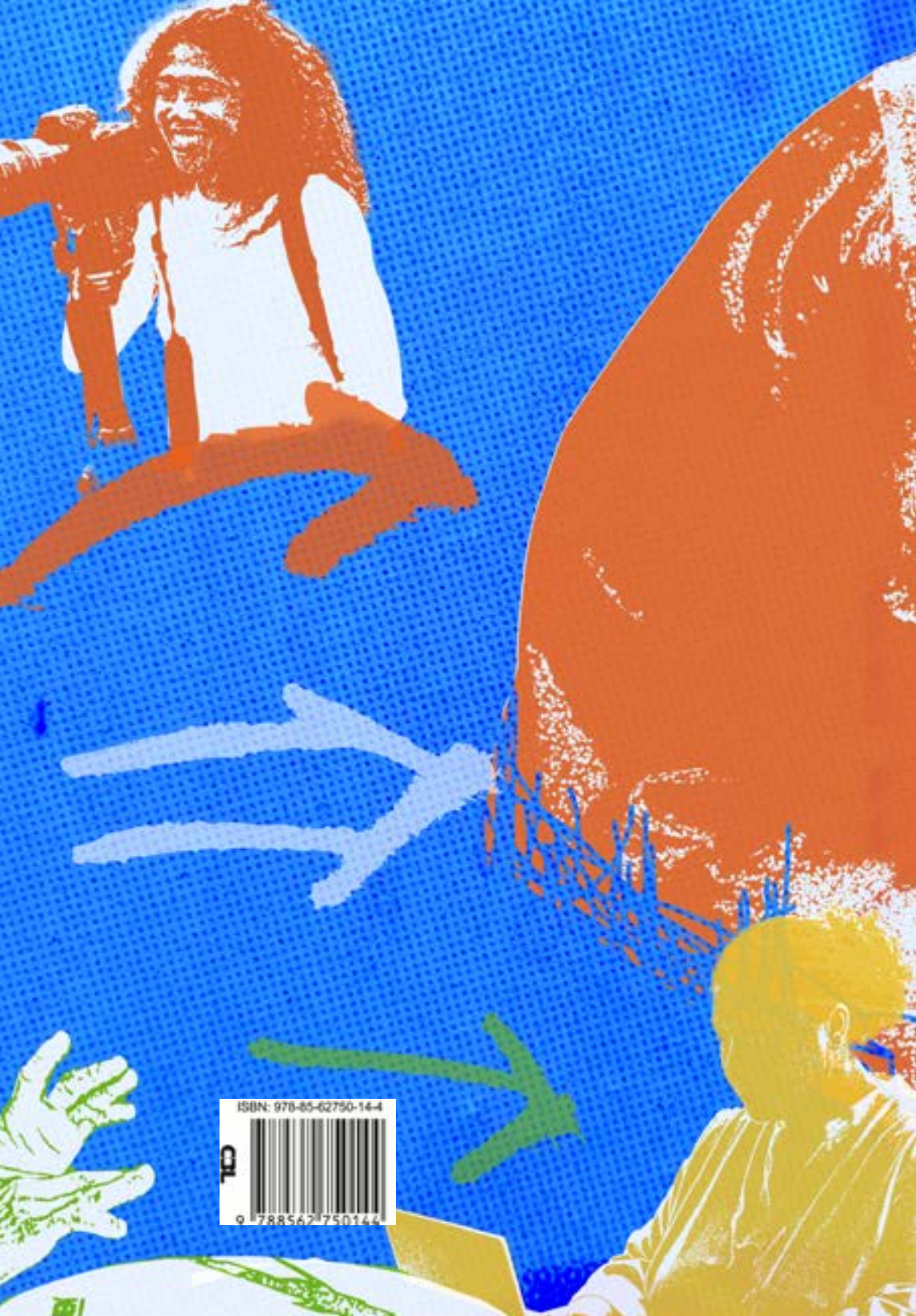
Na foto, Ariely e Sara



Na foto, Cassia

Participantes do curso de multimídia foram convidados para produzir a 6ª temporada do podcast Essa Geração, uma iniciativa da Fundação Tide Setubal

Na foto, Maria, Ariely e Lucas



ISBN: 978-85-62750-14-4