

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual
Linha de Pesquisa: Poéticas Visuais e Processos de Criação

Júlio César dos Santos

“... SE EU FOSSE UMA FLOR...” -
o cinema como dispositivo tecnopoético produzindo simbólicos
identitários de uma mulher negra

Tese de Doutorado

Goiânia-GO
2014

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Santos, Júlio César dos

"... se eu fosse uma flor..." [manuscrito] : o cinema como dispositivo
tecnopoético produzindo simbólicos identitários de uma mulher negra
/ Júlio César dos Santos. - 2014.

13, 160 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Rosa Maria Berardo.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Artes Visuais (FAV) , Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura
Visual, Goiânia, 2014.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. cinema. 2. identidade. 3. mulher negra. 4. representação. 5.
dispositivo tecnopoético. I. Berardo, Rosa Maria, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual
Linha de Pesquisa: Poéticas Visuais e Processos de Criação

Júlio César dos Santos

“... SE EU FOSSE UMA FLOR...” -
o cinema como dispositivo tecnopoético produzindo simbólicos
identitários de uma mulher negra

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Arte e Cultura Visual, sob a orientação da Professora Dr.^a Rosa Maria Berardo.

Goiânia-GO
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

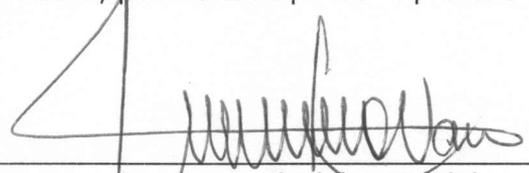
Autor (a):	Júlio César dos Santos		
E-mail:	juliomarcu@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	ESTUDANTE		
Agência de fomento:	CAPES	Sigla:	CAPES
País:	BRASIL	UF:	CNPJ: 00.889.834/0001-08
Título:	"... se eu fosse uma flor..."-o cinema como dispositivo tecnopoético produzindo simbólicos identitários de uma mulher negra.		
Palavras-chave:	cinema; identidade; mulher negra; representação; dispositivo tecnopoético.		
Título em outra língua:	"... if I were a flower..."- the cinema as technopoetic device producing identitarian symbolics of a black woman.		
Palavras-chave em outra língua:	cinema; identity; black woman; representation; technopoetic device.		
Área de concentração:	Arte, Cultura e Visualidades		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	04/12/2014		
Programa de Pós-Graduação:	Arte e Cultura Visual		
Orientador (a):	Rosa Maria Berardo		
E-mail:	rosaberardocinemaefotografia@gmail.com		

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento? SIM NÃO

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.



Assinatura do (a) autor (a)

Data: _07 / _01 / _2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual
Linha de Pesquisa: Poéticas Visuais e Processos de Criação

“... SE EU FOSSE UMA FLOR...” -
o cinema como dispositivo tecnopoético produzindo simbólicos
identitários de uma mulher negra

Júlio César dos Santos

Tese defendida em 04/12/2014

Banca Examinadora

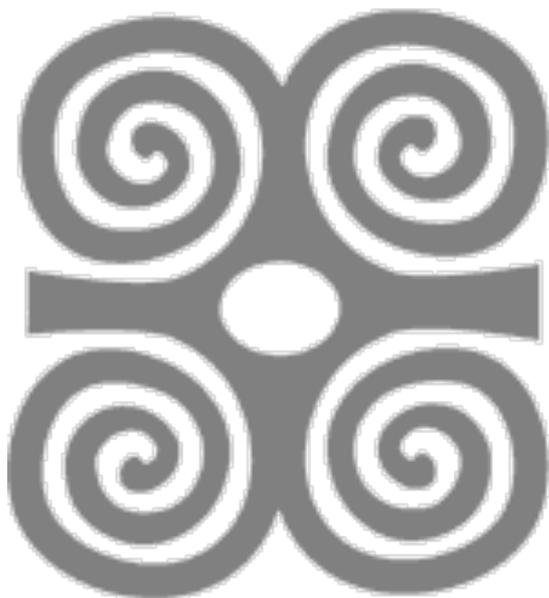
Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Berardo (Orientadora)
Prof.^a Dr.^a Rosane Kaminski
(Universidade Federal do Paraná)
Prof.^a Dr.^a Tania Siqueira Montoro
(Universidade de Brasília)
Prof. Dr. Edgar Silveira Franco
(Universidade Federal de Goiás)
Prof. Dr. Thiago Fernando Sant’Anna e Silva
(Universidade Federal de Goiás)
Prof.^a Dr.^a Mariana Cunha Pereira (Suplente)
(Universidade Federal de Goiás)
Prof.^a Dr.^a Suely Henrique de Aquino Gomes (Suplente)
(Universidade Federal de Goiás)
Prof.^a Dr.^a Leda Guimarães (Suplente)
(Universidade Federal de Goiás)

DEDICATÓRIA

A Francisca Abadia dos Santos, minha mãe, que sempre sonhou ter um filho doutor; Joaquim dos Santos, meu pai, que me inspirou o gosto pela leitura; Ana Porfirio Machado, minha segunda mãe, que me apresentou o cinema nas revistas; Bárbara Sofia Cardoso dos Santos, minha filha, por quem eu daria a minha vida; Joana Peixoto, minha amada, minhas melhores conversas; minhas irmãs e irmão, minha família, que me acolhe e incentiva, e Fátima Araújo, uma amiga de longa data, por ser artista.

AGRADECIMENTOS

Bárbara Sofia Cardoso dos Santos, Joana Peixoto, Thiago Camargo Ramos, Gerson Neto, César Esteves Kis, Rildo Farias, Ricardo George de Podestá, Paulo G.C. Miranda, Mandra Filmes, Thais Oliveira, Casa do Cinema, às dandaras Janira Sodré Miranda, Anadir Cezário de Oliveira, Dona Marciana Gervásio de Melo, Grupo de Mulheres Negras Dandara no Cerrado, a todos os professores do programa de pós graduação em arte e cultura visual: Prof. Raimundo Martins, Prof.^a Irene Tourinho, Prof. Fernando Eraiz, Prof.^a Rosana Hório Monteiro, Prof.^a Alice Fátima Martins; os membros da banca: Prof. Edgar Franco, Prof. ^a Rosane Kaminski, Prof.^a Tania Montoro, Prof. Thiago Sant'Anna, Prof.^a Leda Guimarães, Prof.^a Mariana Cunha Pereira, Prof. Alex Ratts; aos queridos amigos da coordenação do programa: Alzira Martins Prado, Fabrício Soares Carrijo, Arlete Maria de Castro e a todas as mulheres negras que aceitaram o nosso convite para participar desta empreitada, e, muito especialmente, agradeço à Prof.^a Rosa Berardo por me acompanhar academicamente neste trabalho, e, Marta Cezaria de Oliveira, por tudo que aprendemos juntos nessa caminhada. Obrigado.



DWENINI MMEN
DWENINI YE ASISIE A ODE NAKOMA
NA ENNYE NE MMEN.
O CARNEIRO AO ATACAR, NÃO DEVE
FAZÊ-LO COM OS CHIFRES E SIM COM
O CORAÇÃO

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Marta em cinco tempos	72
Figura 02 – Entre as Irmãs Missionárias de Jesus Crucificado	77
Figura 03 – Trabalho e convivência comunitária	78
Figura 04 – Projetos e ações sociais do Grupo Dandara	80
Figura 05 – Marta e lideranças do movimento de mulheres negras de Goiás	80
Figura 06 – Marta e Missionárias de Jesus Crucificado	81
Figura 07 – Marta em campanha política	82
Figura 08 – Marta discursando em plenário	83
Figura 09 – O primeiro encontro com o Grupo Dandara em 23/10/2011	97
Figura 10 – Oficina de vídeo na sede do Grupo Dandara em 25/02/2012	102
Figura 11 – Diálogos com Marta	104
Figura 12 – Apresentando o projeto nas comunidades	105
Figura 13 – Entrevistas na comunidade da Ema, Teresina	107
Figura 14 – Entrevistas na comunidade do Engenho II, Cavalcante	108
Figura 15 – Entrevista com Dona Joaquina, no Engenho II	108
Figura 16 – Entrevistas em Cavalcante	109
Figura 17 – Entrevistas em Monte Alegre	109
Figura 18 – Sorrisos ao falar da flor	110
Figura 19 – Dandaras diante da câmera	111
Figura 20 – Mulheres narrando duas histórias	112
Figura 21 – Mulheres negras Dandaras – falas e imagens	113
Figura 22 – Marta diante da câmera	114
Figura 23 – Exibições em Barro Alto, Uruaçu, Piracanjuba, Cavalcante, Engenho II e Teresina	118

Sumário

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 Primeiras Questões	12
1.2 Cinema e Identidade	16
1.3 Quando a vida vale um filme?	22
1.4 Em busca de uma metodologia	26
1.5 Nominando a sujeita Marta Cezaria de Oliveira	33
2. O CINEMA COMO DISPOSITIVO TECNOPOÉTICO	37
2.1 Tecnologia e dispositivo	39
2.2 Linguagem	46
2.3 Arte e Cultura Visual	56
3. UMA MULHER NEGRA	61
3.1 Marta	65
3.2 Eu	84
3.3 As Mulheres Negras	90
4. NARRATIVAS E PONTOS DE VISTA	95
4.1 Diário de processo	97
4.2 O processo na visão de Marta	125
4.3 “... se eu fosse uma flor...”, o filme de Marta	128
4.4 “... se eu fosse uma flor...”, o processo de criação	142
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
BIBLIOGRAFIA	165
ANEXOS	172

RESUMO

Esta tese apresenta a análise do processo de criação do filme “... se eu fosse uma flor...”, realizado por Marta Cezaria de Oliveira, uma mulher negra militante do movimento negro feminista goiano, tendo como fundamentos a compreensão do cinema como um dispositivo tecnopoético e as representações cinematográficas da mulher negra como simbólicos identitários de sua condição humana. O filme realizado por esta mulher negra, em sua primeira produção cinematográfica, evidencia o quanto da sua condição de mulher negra, política, religiosa e trabalhadora infere uma estética e uma poética visual marcada pela ideia da arte como ação coletiva. O filme de Marta apresenta um mosaico identitário multifacetado formado por diferentes pontos de vista das mulheres negras ali representadas, com as quais Marta estabelece um diálogo político intersubjetivo, diálogo que se processa no território do feminino e da negritude, produzindo simbólicos de identidade, entre outros de uma flor, metáfora e projeção das percepções de si mesmas. Marta realiza mais que um filme documentário, produz que um manifesto, um instrumento político ideológico conduz a uma poética orientada pelo objetivo principal do movimento de mulheres negras que é de produzir estados de consciência de gênero e raça e empoderamento, considerando a um só tempo o coletivo, a subjetividade, e suas relações políticas. Nesta tese são apresentadas indagações que questionam os estereótipos da mulher negra que, vista por si mesma, põe em questão o “ser para o outro”, assumindo uma posição de sujeita política, histórica, cultural e subjetiva, o “ser para si” – campo no qual as mulheres negras interpelam a sociedade contemporânea em seus fundamentos na luta feminista antirracismo. Ao final, fica demonstrado que a condição de mulher negra de Marta a leva a produzir um “cinema negro”, em consonância com o que é proposto pelo movimento negro quanto à tomada de consciência desta condição, sem considerar a mulher negra uma vítima ou uma heroína, mas uma sujeita de sua própria história. Ao representar a mulher negra através do cinema, Marta Cezária de Oliveira interfere diretamente no processo de construção identitária das mulheres negras e ao apropriar-se dessas imagens altera suas posições de sujeita para si e para os outros, provocando rupturas fundamentais na sua condição humana como tal, transformando-a e rompendo com o que lhes parecia predestinado pela cultura branca machista hegemônica.

Palavras chave: cinema; identidade; mulher negra; representação; dispositivo tecnopoético.

ABSTRACT

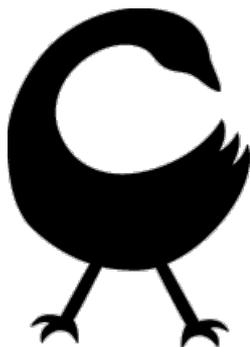
This thesis presents an analysis of the film's creative process "... if I were a flower ..." directed by Marta Cezaria de Oliveira, a black feminist movement militant woman in Goiás, with the understanding the fundamentals of cinema as technopoetic device and cinematic representations of black female identity as human condition symbolic. The film directed by this black woman, in her first film production, evidence how much her political, religious, hardworking and black woman condition infers an aesthetic and visual poetic marked by the idea of art as collective action. The Marta's film presents a multifaceted identity mosaic formed by different black women views represented there, with whom Martha establishes an intersubjective political dialogue, dialogue that takes place in the territory of femininity and blackness, producing symbolic identity, among other of a flower metaphor and projection of themselves perceptions. Marta holds more than a documentary film, produces a manifest, an ideological political instrument leads to a poetic guided by the main objective of the black women movement what is to produce states of race and gender consciousness and empowerment, considering at the same time the collective and the subjectivity in their political relations. This thesis shows questions that challenge the black women stereotypes, in their own visions, that asks the "being for others", assuming a position of political subject, historical, cultural and subjectively, and the "being for itself" - field in which black women interpellate contemporary society to its foundations in antiracism feminist struggle. Finally, it is shown that the Marta's black woman condition leads her to produce a "black film" in line with what is proposed by the black movement and the awareness of this condition, without considering the black woman as a victim or heroin, but a subject of hers own history. Representing black women through this film, Marta Cezaria de Oliveira interferes in the process of identity construction of black women and to take ownership of these images alters their subject positions for themselves and others, causing disruptions in their fundamental human condition as therefore, transforming and breaking what seemed predestined them by hegemonic white masculinist culture.

Key-words: cinema; identity; black woman; representation; tecnopoetic device.

RÉSUMÉ

Ce travail analyse le processus de création du film « *...se eu fosse uma flor...* » [*...si j'étais une fleur...*] de Marta Cezaria de Oliveira, une militante du mouvement noir féministe de l'état brésilien de Goiás. Le cinéma y est envisagé comme un dispositif technopoétique et les représentations cinématographiques de la femme noire comme des symboliques identitaires de sa condition humaine. À partir de cette première production cinématographique de la réalisatrice, l'objectif est de montrer combien sa condition de femme noire, politicienne, religieuse et travailleuse donne lieu à une esthétique et à une poétique visuelle différenciée. Il s'agit également de voir de quelle manière elle conçoit l'identité des femmes noires avec lesquelles elle noue des liens, et comment elle projette cette conception dans les symboliques produits cinématographiquement. S'agit-il davantage d'un documentaire ou, en fonction de son engagement, de quelque chose qui est plus qu'un objet ? Comment cette femme noire dispose-t-elle de ce dispositif, de ce langage et de ces représentations qu'elle produit pour comprendre et modifier, si elle le voulait, sa condition existentielle ? En somme, pourquoi avoir choisi cette réalisatrice et son processus de création ? La recherche met l'accent sur les stéréotypes de la femme noire qui, vue par elle-même, questionne l'« être pour l'autre » et l'« être pour soi » – un terrain où les femmes noires interpellent la société contemporaine dans ses fondements dans le cadre de la lutte féministe contre le racisme. Quelles sont les relations établies entre les représentations cinématographiques de la femme noire par Marta C. de Oliveira et ses processus de construction identitaire ? En s'appropriant ce que le cinéma fait des femmes noires et d'elle-même, quelles sont les implications ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous avons fait le choix d'une méthodologie impure, exploratoire, performative, à l'image du processus de construction d'identités.

Mots-clés : cinéma; identité; femme noire; représentation; dispositif technopoétique.



**SE WO WERE FI NA WO
SANKOFA A YENKYI.
NUNCA É TARDE PARA
VOLTAR E APANHAR O QUE
FICOU ATRÁS.**

1 INTRODUÇÃO

Este capítulo tem como meta estabelecer alguns parâmetros históricos e teóricos do que motivou a realização desta pesquisa, muito antes da vontade de seu autor. O contexto, o histórico e o próprio fenômeno que se intenta tratar nela advêm de um conjunto de ações e atitudes políticas e acadêmicas que têm colocado em seu centro, a cultura e a representação de alteridades. Pode-se pensar a representação em tantos campos que torna-se necessário fazer um recorte, restringir-lhe momentaneamente a abrangência para que se chegue a termo de um objetivo: estudar a representação que mulheres negras produzem de si mesmas quando fazem cinema, ou seja, realizam um filme.

Entretanto, não basta falar de representação sem a indicação de outros elementos que a contextualizam e a constituem, principalmente, à sua identidade, um seu território de pertencimento e, ao mesmo tempo, seu campo de significação. Neste estudo, justificado pelo tema da identidade, tão em voga na contemporaneidade, a representação é a chave que abre as portas desta pesquisa.

Esta estruturação se mostra necessária para o estabelecimento de alguns condicionantes que margeiem o fluxo da pesquisa, de modo a possibilitar a configuração de um campo de estudos, mesmo reconhecendo que os conceitos apresentados são oriundos, quase sempre, do pensamento moderno, que se encontra sob rasura nos estudos contemporâneos de arte, cultura, e cinema.

1.1 Primeiras Questões

Compreender-se é, antes de tudo, compreender o outro; é compreender-se como o outro e o outro como a si mesmo dentro do “conflito entre o social e o não-social” (TOURAINE, 2004) que produz os sujeitos, tanto o eu quanto os outros.

Compreender-se é mergulhar no contexto histórico e social com o qual, e contra o qual cada um se fez; é compreender a alteridade na ubiquidade, o subjetivo no coletivo e o coletivo no subjetivo.

É impossível começar pelo começo, mesmo porque é impossível reaver o começo exato de qualquer coisa, e neste processo que ora inicio, se dá o mesmo. Impossível dizer exatamente quando tudo começou, pois o venho perseguindo e sendo perseguido por ele, que me lembre, desde os tempos de menino, quando vi envolto pela trama em que as mulheres ocupavam o protagonismo familiar em função de certa “negligência alcoólica masculina”, e a negritude vivenciada no preconceito, também familiar, uma convivência nem sempre amistosa, preconceituosamente presente e real.

A história, retirada da memória pela imaginação, será útil para fornecer alguns dados, mesmo que superficiais, pois assim como qualquer outro, eu mesmo fui me constituindo como sujeito, acreditando que na ação demandada pelo conflito entre o que o coletivo ao qual pertencia, me identificava, e aquilo que me afetava em minha subjetividade enquanto um indivíduo em busca de si mesmo. É, por isso, que penso que o fato de ser do sexo masculino, de cor parda, de poucos recursos financeiros, criado numa família numerosa, com maioria de mulheres e com problemas comuns aos da classe proletária e rural do lugar e época, mas que não eram por isso simples ou vulgares, colocam-me numa posição de observador solidário da vida mesma das mulheres negras que tomei como “sujeitas” de minha pesquisa. Fazer uma abordagem sobre mulheres negras, retira-me de uma zona de conforto. Sou homem pardo, mas também classificado como branco, mas no decurso desta pesquisa, pude perceber que esta posição nunca me foi exatamente inteligível, mas de nenhum modo ousou dizer que me reconheço no significado de ser uma mulher negra, em nenhum contexto que eu tenha vivido. Pretendo encurtar esta distância e possíveis preconceitos que carrego, considerando por princípio que nossas condições existenciais não são antagônicas ou opostas, as similitudes se encontram, penso, no sentido que se pode dar ao sujeito.

A tomada de decisão de tratar o cinema produzido por grupos ou categorias minoritárias ou marginalizadas já se iniciara no Mestrado em Tecnologia, realizado na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, de 2006 a 2008, quando trabalhei com um grupo de adolescentes no Colégio Otília Homero da Silva, na cidade de Pinhais, na grande Curitiba. Coincidentemente, foi aí que a questão da mulher negra

apareceu com evidência significativa, pois a Prof.^a Otília era uma mulher negra, cuja história de trabalho e luta a fizera merecedora de tal homenagem, e de ter seu nome dado ao Colégio do bairro onde trabalhara, por muitos anos. Assim, este projeto de tese de doutorado pode ser incluído na lista de desdobramentos daquele anterior: “Fazendo vídeos no Colégio Otília: arte e tecnologia como ação coletiva”, uma vez que continuo trabalhando com cinema de minoria, assumindo, desta vez, a categoria “mulher negra”, não mais como fundo, mas como recorte e objeto para prosseguir na apreciação da representação de identidades.

A busca por um grupo focal de mulheres negras, levou-me a manter contato com diversas mulheres negras reconhecidas pela participação no movimento político, entre estas, a professora de história Janira Sodré Miranda, do Instituto Federal de Goiás (Câmpus Goiânia), que, após uma conversa preliminar, se dignou apresentar-me formalmente ao “Grupo de Mulheres Negras Dandara no Cerrado”¹, onde finalmente vim conhecer Marta Cezaria de Oliveira, com a qual realizei efetivamente o trabalho. Até o momento, desse encontro, já havia se configurado um projeto de pesquisa, em que eu pretendia realizar um documentário-ficção, tendo como sujeitos, duplas de mulheres negras que se representariam mutuamente, numa inspiração do documentário de Eduardo Coutinho, “Jogo de Cena”. Neste jogo, ambas fariam seu relato de vida e representariam uma à outra, invertendo os papéis, atuando como elas mesmas e como atrizes, configurando a experiência da alteridade na ubiquidade, representando suas identidades num complexo processo de construção de personagens por identificação e diferenciação. Este projeto, apresentado às mulheres do Grupo Dandara foi aceito a princípio, entretanto, tornou-se inviável pelo tempo e atitude requeridos destas mulheres na sua execução e, por isso, foi sofrendo modificações e adequações, chegando ao que foi desenvolvido, tomando como sujeita, apenas, uma das mulheres contatadas, Marta, e tendo todas as outras como entrevistadas coadjuvantes, o que será pormenorizado adiante.

Cinema e identidade, aqui vistos como um conjunto de mecanismos, estratégias, escolhas, parametrizações, classificações, cortes e recortes que ao

¹ O Grupo de Mulheres Negras Dandara no Cerrado é uma organização da sociedade civil, feminista, sem fins lucrativos, fundada em Goiânia em 2002 com a proposta de colaborar para a construção de uma sociedade justa e solidária, através de ações educativas em gênero, raça/etnia, geração de trabalho renda, direitos humanos, moradia e saúde reprodutiva.
<http://mulheresnegrasdandaranocerrado.blogspot.com.br/>

término de um processo sempre inacabado, produzem representações, aqui, denominadas simbólicos identitários, pois possibilitam aos sujeitos que deles se utilizam, se colocarem em posições tanto de atores quanto de personagens, topos sociais e culturais, e também subjetivos, de onde podem agir ativamente na construção do mundo, e, conseqüentemente, de si mesmos. Ser mulher negra não é algo dado, é antes um estado de quem se identifica e é identificada, se diferencia e é diferenciada de outras possibilidades de existência, de representação. Partindo do pressuposto que tanto o cinema quanto a identidade são constituídos por estratégias e representações, posso dizer que ambos são passíveis de serem apropriados de modo a servirem a determinados fins, ou seja, o cinema pode servir à identidade, e vice-versa.

O que faz da mulher negra, uma mulher negra? Posso argumentar que a condição e situação do ser mulher negra depende, por ser uma identidade entre outras possíveis, de uma certa disposição de mecanismos e estratégias, que compõem imagens que sintetizam em si as identidades assumidas e produzidas por e para estes indivíduos. Estas disposições denomino-as de dispositivos simbólicos que as representam. Sendo, então, a imagem uma representação, percebo-a no contexto de uma cultura plena de signos, significantes, significados e simbólicos. Senso comum, representar significa dizer alguma coisa para outras pessoas, dando significado ao mundo. Segundo Stuart Hall (2011), a representação é essencial ao processo de significação que se processa entre membros de uma cultura, mas isso se dá também entre culturas diferentes e sem intencionalidade arbitrária, uma vez que a representação também pode se dar no sentido de fora para dentro, isto é, as coisas significam para nós, e nós podemos não significar nada para elas. Mas tenho que concordar que o uso da linguagem, dos signos ou das imagens, produzem simbólicos intrinsecamente dependentes das culturas nas quais se processam. Os signos tomam o lugar das coisas, mas isto não é um processo linear, ou simplesmente arbitrário, longe disso, é complexo e intrincado porque produzido em circunstâncias plenas de contradição.

É interessante pensar que o que faz uma mulher negra ser denominada, isto é, representada como sendo uma mulher negra, isso acontece muito aquém e além de suas escolhas individuais, mesmo que esta marca lhe seja concedida arbitrariamente por algum instrumento de poder, ao final, só haverá um sujeito, ou sujeita, caso este ou esta se reconheça como tal. Entretanto, o ato de

autodenominar-se publicamente como sendo uma mulher negra, se constitui num ato notadamente político de afirmação de certos pertencimentos, de si como sujeita que se identifica como uma categoria, como pertencente a um coletivo, mesmo que isso pareça ir na contramão do que os estudos contemporâneos sobre identidades, pareçam apontar.

A partir desta indagação, pude perceber que também a identidade produz representações de si, que por sua vez se constituem em sistemas e relações de signos e poder que condicionam outras identidades e diferenciações. O que pode ser aplicado tanto ao conceito de “mulher” quanto de “negra”, como identidades possíveis, simbólicas, representativas, linguísticas, artísticas, políticas e, ao mesmo tempo, materiais, consolidadas como paradigmas sociais, históricos e culturais, e antes ainda, biológicos e psíquicos, ainda que sempre em processo. Neste sentido, a identidade se enquadra no âmbito da cultura e da subjetividade, uma vez que condiciona tanto a produção de representações quanto os seus sistemas de significação, ao mesmo tempo que sua própria significação depende delas.

O que faz uma mulher negra com o fato de ser uma mulher negra? Esta é uma indagação tanto mais instigante que a anterior, que será discutida em toda a pesquisa, sendo a questão “o que Marta faz com o que o cinema do qual se apropria faz dela mesma?”, um dos objetivos deste trabalho, o que me levou a pensar o cinema como um dispositivo tanto técnico quanto poético, cujas especificidades o fazem ser visto de modo especial no trato das questões das identidades. Basta pensar na quantidade de teorias, críticas, análises e digressões que se têm produzido sobre ele, desde os seus primórdios. A quantidade de autores que discorreram sobre o cinema é inumerável, sendo considerado marco fundamental na história das representações humanas. Se a fotografia nos lança definitivamente na modernidade, o cinema leva este sentido às raias do inimaginável, e se torna símbolo da maior virada cultural que a humanidade experimentou, até a entrada na era da informática. Não se leia, aqui, que o cinema seja pura e simplesmente um meio de reprodução da realidade, mas parece ser o meio mais eficaz de produzir a sensação e efeito de realidade.

Além deste peso cultural, e mesmo acadêmico, que o cinema carrega, ao ser apropriado por uma categoria de pessoas denominada de “mulheres negras”, torna-se um instrumento, um dispositivo carregado de um poder especial, diferenciado pela capacidade de atingir um número extenso de receptores, o que com a era da

informação só fez ampliar. Como essa mulher negra vai dispor dessa linguagem, deste dispositivo representacional? Penso que como um recurso estratégico para compreender e alterar, caso queira, sua condição existencial. É perceptível que essas questões se localizam dentro de um campo de estudos ainda mais vasto, que se configuram pelas artes, culturas e visualidades.

Desta forma, infere-se que, por aproximação e convergência de significados, as identidades e o cinema podem ser pensados, eles mesmos, como dispositivos simbólicos dos quais se pode apropriar, ou ainda, que ambos são constituídos por um conjunto de simbólicos produzidos por múltiplos dispositivos combinados de diversas formas. Encontrar sempre mais de uma destas combinações no que se deseja configurar como sendo uma mulher negra, é visto, aqui, como uma evidência através da qual se pode compreender um pouco mais a natureza humana, de modo a demonstrar a necessidade de aprofundamento quanto ao papel da arte na contemporaneidade, o qual compreende uma relocação de conceitos como tempo, espaço e materialidade, elementos sempre discutíveis quando se fala em cinema e sujeitos, fundidos ou sobrepostos no cinema documentário, na transparência fantasmagórica da projeção e da memória reminiscente ao produzir o que se pode denominar de “bio-imagem” (MITCHELL, 2011).

1.2 Cinemas e Identidades

A representação das identidades de um sujeito, assim como estas, é construída num processo perlaborativo, ou seja, numa dinâmica de permanente elaboração, podendo-se dizer que o próprio sujeito se produz também narrativa e representativamente, se explica e se compreende, ao mesmo tempo que é o amálgama de um número considerável de práticas e conceitos constitutivos do pensamento e da linguagem, que permitem com que seja representado simbolicamente e, também, do mesmo modo, representar-se.

Nos dias atuais, convivemos cotidianamente com imagens midiáticas de todo tipo e maneira, nos mais diversos processos relacionais e comunicativos. Algumas mídias, se não todas, podem ser acessadas por um número considerável de pessoas, tais como: caixas de banco, cartões de crédito, *internet*, televisão, telefonia móvel etc. Outras tecnologias midiáticas como o cinema, a imprensa, o rádio, a televisão, os satélites e os meios digitais, apropriadas pela indústria cultural

e referendadas no processo de mundialização e globalização, têm trazido sérias implicações ao modo de ser e de viver das pessoas, ocupando a centralidade de discussões no campo da política, educação, tecnologia, ciência, arte, cidadania, psicanálise, enfim, da cultura.

O cinema, suporte para esta tese, é o recorte escolhido para abordar o tema da representação de identidades da sujeita² “mulher negra”, com foco em suas autoimagens, cujo interesse e motivação foram provocados tanto pelo fato de se encontrarem uma quantidade já considerável de filmes documentários e ficcionais, envolvendo este tema em alguma instância, o que tem levado a uma categorização de valor que visa considerar estes filmes como um estilo, quanto pela existência de filmes realizados por estes sujeitos específicos, ou seja, por mulheres negras que se autorrepresentam cinematograficamente. A maior parte desses filmes, só podem ser vistos na *internet* ou em festivais temáticos. O que interessa para esta pesquisa, é o fato de se tornarem públicos de algum modo, de se submeterem à apreciação e à crítica coletiva, trazendo à baila determinadas imagens identificadoras de certas condições humanas através da exibição de personagens, pessoas, fatos, ideais, modos de ser e de viver, ou, o que mais interessa a este estudo, pontos de vista expressados por mulheres negras sobre elas mesmas.

No contexto em que presenciamos políticas que consideram tanto a categoria “mulher” quanto “negra”, uma minoria é que parece não se importar com a contradição de ser exatamente o oposto, penso abordar o tema como social e humanamente relevante, entendendo que esta pesquisa possa vir a compor o acervo de memórias, registros e documentos que poderão contribuir para a compreensão do modo como essas sujeitas se percebem e agem no mundo, na vida e na cultura, e de como se apropriam de sua própria imagem através dos dispositivos cinematográficos, o que possibilita identificá-las e diferenciá-las de uma maneira muito específica, por buscar compreender suas concepções estéticas, partindo de suas manifestações poéticas.

Isto significa dizer que um filme pode ser representativo tanto para a sujeita que o realiza quanto para a sociedade ou cultura para a qual é endereçado, da qual faz parte, e ainda, que este objeto artístico atua como um dispositivo simbólico mediador de um diálogo dinâmico e permanente entre elementos, categorias,

² Na sequência será feita, mais detidamente, a defesa do uso do vocábulo sujeita para designar o sujeito feminino, ou seja, a sujeita feminina.

classes, sujeitos e instituições que nos interpelam ao engendrar representações de identidade.

Uma rápida visada na produção cinematográfica mundial levou-me a perceber que certas categorias se destacam, constituindo, com isso, estilos de filmes, cujas denominações, emprestadas de outras artes como o romance, a pintura, a música ou o teatro, demonstram a impossibilidade de se pensar o cinema como uma arte pura, é antes uma arte síntese, em que as demais linguagens artísticas se solubilizam. Se pensamos no cinema brasileiro, percebemos, ainda, que desde muito tempo, buscamos encontrar uma identidade própria, fato este relacionado a uma série de outras ações e atitudes que incluem política, economia e educação. Quanto à presença de mulheres negras nas produções cinematográficas nacionais, é possível perceber que só nos últimos anos, estamos deixando os clichês relacionados ao sexismo e à subalternidade. Quanto à presença de mulheres negras como realizadoras, o seu número ainda é muito tímido e pouco conhecido.

Considerar o cinema como um dispositivo simbólico, é concebê-lo como um mecanismo complexo que demanda a percepção de uma multiplicidade de elementos técnicos e poéticos, mecanismos e estratégias, e ainda, abordagens e ancoragens teóricas e práticas, podendo ser visto sob diversas óticas: como objeto e como objetivo; como processo social e perlaboração subjetiva de seus realizadores; como estratégia pedagógica ou como obra de arte; como projeção e recepção; como produto e implicação social, histórica ou cultural; enfim, como suporte para o aprofundamento de discussões sobre Identidade, e identidades possíveis, no *in process* da concepção e constituição dos sujeitos. O próprio filme pode identificar quem, quando, como, onde e por quê se faz cinema, seja ficcional ou documental, em todos os casos, se pode relacionar o cinema à identidade.

O que é a Identidade? Ou, o que são as identidades? Uma das possibilidades de se responder a esta questão, é dizer que são representações do sujeito. Entendo que seja um conjunto de representações simbólicas dispostas de múltiplas maneiras, de modo a constituir representações de sujeitos diversos mais ou menos distintos entre si, por conveniências, circunstâncias e relações de poder, configurando uma vastíssima polissemia, uma vez que tanto as identidades quanto as representações são plurais. Mas não por acaso, é possível perceber que cada sujeito, individualmente, se compõe de uma conjunção de atitudes e comportamentos que podem ser classificados como identificadores e diferenciadores

que lhe garantem, invocando Mikhail Bakhtin, a “unicidade” deste sujeito, ou pelo menos, a sua tendência para esta unicidade. De certo modo, cada um busca ou quer, em alguma instância, se não ser, se perceber único, diferente. O que, para tanto, exige certa dose de arbitrariedade, controle e exercício de poder.

Segundo Kathryn Woodward:

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação, quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios (*in* SILVA, 2000, p. 40).

As identidades são, pois, constructos configurados por classificações, mecanismos, estratégias, julgamentos de valor, paradigmas, sintagmas, analogias, e, principalmente, diferenças e similaridades em permanente negociação de sentidos e significações, ou seja, constituído por representações e interpretações consequentes, ao mesmo tempo determinadas e randômicas, sempre condicionadas por algum fator externo ao indivíduo. Estes mecanismos podem, de certa forma, serem denominados “dispositivos identitários”, porque definem e designam um conjunto de estratégias buscadas e desenvolvidos, partindo da demanda e interpelação histórica e cultural da vida em sociedade, o que ocorre assim como argumenta Touraine: “no conflito entre o social e o não-social é que se constrói o sujeito” (2004) , o que o condiciona, orienta e delimita, mesmo que sempre provisoriamente. Inclusão ou exclusão social, pertencimentos ao centro ou periferia da história e da cultura, termos ligados à comunidades, à territorialidade do corpo e sua geopolítica estão relacionados ao *hic et nunc* deste sujeito, que se quer identificar, ao qual se deseja designar um parâmetro comparativo, e portanto, inclusivo ao mesmo tempo que excludente. Assim, pode-se questionar: a quem interessa essa classificação, esta determinação de pertencimento, essa delimitação de território ou essa tomada de consciência?

No recorte “mulheres negras”, as identidades de gênero e raça apresentam aspectos de determinados modos de compreender, categorizar e representar a feminilidade e a negritude, aspectos estes que podem ser desvelados como modos de ser e de viver de uma sujeita em particular, ou seja, como condição humana de uma categoria, considerando-se que estas sujeitas, ou categoria de sujeitas, estão

inseridas num processo de construção simbólica muito mais amplo, porque localizadas num território a que denominamos relações de gênero e raça, onde é possível detectar fronteiras culturais formadas por diferenciações classificatórias, ou como argumenta Woodward:

As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender as identidades. A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições [...] no qual as identidades são construídas por meio de uma clara oposição entre “nós” e “eles”. A marcação da diferença é, assim, componente-chave em qualquer sistema de classificação. [...] É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados (*in*: SILVA, 2004, p. 41).

Se gênero e raça são sistemas de representação, são, desta forma, classificações que identificam relações de pertencimentos entre um sujeito e uma categoria. Compreendo, assim, que a identidade se produz através de uma prática social, uma ação social na qual se classificam, diferenciam sujeitos e coletivos diversos e que, pensando como Stuart Hall (2004), que argumenta que toda ação social expressa ou comunica um significado, neste sentido, são práticas de significação.

As raças como identidades podem aparecer vinculadas à etnicidade como uma categoria, mas, aqui, é vista como um elemento estratégico de uma geopolítica da negritude. Não existe pele preta nos sistemas e paletas de cor que conhecemos. Porém, ter uma pele de cor preta, pode definir posições de sujeito e pertencimentos a determinados grupos sociais e, ainda, acoplada ao sexo, vir a delimitar um território/corpo, na perspectiva de um dispositivo simbólico de identidade sustentado por diferenças e oposições impostas por determinadas estruturas de poder.

Por este raciocínio, se pode inferir que a condição “mulher negra” só ganha existência em oposição a um “não-mulher negra”, o que não é verdadeiro, uma vez que esta diferenciação não se restringe a um elemento opositor único como um antônimo, é bem mais complexo que isso, uma vez que se tratam de relações de gênero e raça, onde a dicotomia é absolutamente insuficiente para explicar todas as possibilidades de classificação que daí emanam.

Ao identificarmos uma determinada sujeita como mulher negra, o fazemos pensando em sua subjetivação, em como este sujeito produz, ou busca produzir sua própria identidade. Esta subjetivação é o processo pelo qual se dá significação à

subjetividade, e aí podemos encontrar a unicidade do sujeito, ou como diz Woodward:

“Subjetividade” sugere a compreensão que temos sobre o nosso eu. O termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre “quem somos”. A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. [...] nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos, e no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. [...] As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades (IDEM, 2004, p. 55).

Nesta perspectiva, as identidades do sujeito são estados de consciência de si, e conseqüentemente do outro, sendo, portanto, sistemas de representação e política, uma vez que reúnem a um só tempo uma percepção subjetiva, e ao mesmo tempo que histórica e cultural, dimensões essas quase sempre conflituosas sem serem necessariamente opositoras. A linguagem, portanto, será crucial nestes sistemas de representação e significação, pois a ideia de unicidade só é possível no nível do desejo: é o que queremos – ser únicos -, estado impossível de atingirmos. Entretanto, as identidades que construímos gradativamente, ao longo da vida, são processos perlaborativos de internalização daquilo que nos dizem de nós, das visões que outrem têm de nós, e que vamos refletindo e refratando, num dialogo infindável e inacabado. Ao mesmo tempo da externalização, da projeção daquilo que acreditamos ser no mundo. Novamente, aí nos encontramos em conflito.

Pensar em termos de subjetividade, subjetivação e também de sujeição, é ter que necessariamente assumir a centralidade do sujeito nas questões das identidades, onde as diferenças são fatores fundamentais com as quais lidamos para nos identificarmos, o que não podemos fazer senão nos relacionando com o outro, ou seja, no conflito dialógico. Além de tudo, e é o que interessa a este estudo, as identidades são construídas mas, sobretudo, são tomadas de posição de sujeito, são estados de consciência, e assim pensado, pode-se questionar: a que nos serve assumir estas posições de sujeito, buscar estes estados de consciência que correspondam a uma gama considerável de possíveis identidades?

Teremos que retornar ao processo social de produção de identidades, uma vez que o sujeito, mesmo ocupando a centralidade da questão, não tem poder suficiente para produzir *per si* estes estados de consciência. Para tanto, depende da internalização das representações que o mundo produz de nós humanos, ou seja,

para compreender suas significações, teremos de atuar dentro dos diversos sistemas de representação, que são necessariamente sistemas de poder. Aqueles que detêm o poder, detêm também o poder de representar. Porém, se as identidades dependem de sistemas de representação, serão configuradas por atos linguísticos que as fazem bastante instáveis, ambíguas e indeterminadas, assim como a própria linguagem, então, como poderão ser determinadas, fixadas por algum sistema de poder? A resposta é complexa: por todas as formas que o poder encontra de se impor, seja por normas, leis, regras, hábitos, costumes, tradições, coerção, educação etc., onde os sistemas linguísticos se mostram os mais adequados e eficientes para a consecução deste trabalho, porque passíveis de serem arbitrados. O que não significa dizer que atinjam seus resultados, de maneira conclusiva, sempre haverá algum tipo de impedimento, porque ao final, sempre sofrerá algum tipo de interpretação.

O que faz uma mulher negra com o fato de ser uma mulher negra? Ela pode, por exemplo, fazer cinema ou qualquer outra coisa que deseje, mas logo terá que reconhecer que esta identidade a diferencia e, portanto, a inclui e exclui. Mas, essa mulher negra pode, também, dispor dessa condição como um recurso estratégico de existência como sujeito, subjetiva e socialmente, incluindo aí o fazer cinema como um ato linguístico.

Posso considerar que outras formas de representação da feminilidade e da negritude, funcionam como dispositivos de políticas de identidades, bem como de manifestações culturais, do mesmo modo que se pode compreender o cinema. Compreendem-se manifestações culturais como um conjunto de atividades e práticas distintamente humanas concretas, porém, sempre simbólicas, que ultrapassam a materialidade dos objetos produzidos, englobando tanto a ação quanto o agente e a quem se destina.

Enfim, posso inferir que tanto o cinema quanto a identidade, estão imbrincados na tessitura social, pois, trazem consigo uma série de implicações geradas e geradoras, pela mediação que realizam na relação sujeito-sociedade. O cinema é realizado por alguém e para alguém, que só se constituem como sujeitos sob certas condições. Estes “alguéns” podem ser identificados na prática do cinema.

1.3 Quando a vida vale um filme?

Nesta pesquisa, me ancorei na produção de um filme montado a partir de auto-relatos de mulheres negras em face de uma outra mulher negra em especial, Marta Cezaria de Oliveira, que atuou como roteirista e diretora do filme "... se eu fosse uma flor..." realizado a partir de entrevistas sobre suas histórias de vida. Deste filme resultou um outro sobre o processo de criação de Marta, em sua busca por uma representação da mulher negra, uma ação política que produziu um objeto estético distinto autográfico. Sendo ela mesma uma mulher negra, o filme configurou um processo de autorrepresentação no qual o viés político se evidenciou no território da identidade em perlaboração, uma vez que todo o trabalho desenvolvido pela diretora do filme, se orientou por um projeto de empoderamento destas mulheres através de ações políticas e culturais.

Durante o processo da pesquisa, deparei-me com realidades social, política, cultural e subjetiva que justificariam por si só a realização deste estudo. Marta optou por trazer à baila, histórias de mulheres negras de Goiás até então invisibilizadas por suas situações de vida, pelo isolamento geográfico ou por condições individuais muitas vezes opressivas. Ao compor seu filme, Marta trafegou pelo universo das mulheres negras, que como ela, nunca haviam participado de um projeto como esse. Fazer cinema, na frente ou por detrás da câmera, trouxe uma outra possibilidade ao trabalho de empoderamento, até então desenvolvido, o que faz desta pesquisa um estudo pertinente, cuja finalidade pôde ser atestada durante a sua realização.

Ao fazer analogia entre as histórias oral, escrita e filmada sob a forma de um filme-documentário, pude perceber que as interpretações, a partir destas formas, são bastante distintas com relação à fidedignidade, apesar de a raiz ser a mesma. A credibilidade de um texto reside fundamentalmente no seu escritor, em sua capacidade de traduzir em palavras aquilo que será imaginado depois pelo leitor: as situações, personagens, circunstâncias, tramas e personalidades, por exemplo. Ao falarmos de história, estamos tratando de indícios e evidências que levam a uma narrativa disposta sob uma forma, sobrepondo-se a algum tipo de lógica linguística, ela nos apontará para a ciência ou para a arte. Quando falamos de um filme-documentário, tratamos de uma forma híbrida, o que coloca a sua credibilidade sob rasura, tornando, ainda, mais complexo determinar o que é científico e o que é artístico. O crédito não é mais apenas do autor, mas de todas as pessoas-personagens ali representadas, suas imagens e suas falas se complementam, e

uma questão se coloca: até que ponto o que estamos vendo e ouvindo é confiável, corresponde à realidade e pode ser considerado verdadeiro?

Para este estudo, o que pretendo relatar e analisar, é o processo de criação da sujeita Marta – uma sujeita falante, expectante, intérprete que se autorrepresenta, pois é ela quem pergunta a si mesma: “minha vida vale um filme?”. Afinal, o que torna Marta e seu processo de criação merecedores de um filme ou de uma tese sobre sua vida, em particular? Por que o seu modo de conceber e realizar um filme valem uma tese? O que torna os fatos transcorridos, durante esta pesquisa, memoráveis?

Estas são perguntas axiais ao objetivo central desta pesquisa, que apareceram logo de início na escolha do tema e dos sujeitos participantes. O projeto político do Grupo de Mulheres Negras Dandara no Cerrado se orienta pela ação social junto à mulheres negras que buscam “dar o passo”, ou seja, romper com a ideia de que são incapazes de se autoafirmarem como sujeitos. Marta se encontra no olho do furacão desta proposição e, só isso, já seria suficiente pra justificar um trabalho sobre ela. Ao aceitar o convite para dirigir, pela primeira vez, um filme, Marta se dispôs a compreender os mecanismos cinematográficos e se apropriar deles na sua ação política, permitindo que através do acompanhamento do seu itinerário como criadora, se pudesse perceber o quanto de estético se pode encontrar na ação política por ela intencionada. Quase sempre se trabalha com a perspectiva de encontrar o político no estético, aqui se faz o caminho no sentido inverso, o quanto de estético se pode encontrar na ação política e entender de qual modo se engendram na constituição de novos sujeitos sociais, até então postos à margem, pelas políticas de dominação.

Um documentário é uma representação simbólica do real. É um objeto cultural que representa e interpreta a realidade, ao mesmo tempo, porque está sempre num tempo e espaço deslocados, para fora e para dentro do real. Ao se documentar a realidade, se constrói um mundo imaginário, tomado a partir de indícios da realidade, re-significando-a. O documentário é, assim, classificado pela intenção de seu realizador, de produzir um documento sendo uma questão de escolha estética, e do julgamento público ao qual é endereçado, que poderá classificá-lo como um documentário por apresentar certos aspectos e tratamento da realidade que este público reconhece como indutor de um estilo, ou gênero discursivo, que lhe pode ser imputado como uma forma pré-determinada.

A intencionalidade de Marta, ao realizar seu filme, é de produzir um documento realista-histórico sobre as mulheres negras de Goiás, retirando-as de seu estado de invisibilidade e esquecimento no interior de uma sociedade que as trata de maneira excludente, é como diz Marta, “um projeto de resgate histórico”, no sentido de que busca dar voz e ouvidos a este grupo humano, do qual ela mesma faz parte.

Também, aqui, a definição de um determinado objeto depende de um contraponto, isto é, para se definir filme-documentário, torna-se necessário pensar no seu “opositor”, o filme-ficção. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie:

A oposição “documentário/ficção” é uma das grandes divisões que estrutura a instituição cinematográfica desde suas origens. Chama-se [...] documentário, uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são. [...] Pressupõe-se que o filme-documentário tem o mundo real como referência. O que postula que o mundo representado existe fora do filme e que isso pode ser verificado por outras vias. A questão é saber se tais provas de autenticidade são internas à obra ou se existem componentes discursivos específicos e suficientemente discriminatórios em relação ao filme de ficção (2003, p. 86).

Este binarismo, no entanto, não responde de maneira clara à questão do que seja um filme-documentário, donde se pensa que a intencionalidade de Marta, ao realizar o filme, seja o princípio fundante para se determinar sua criação: um filme que busca documentar a história de vida dessas mulheres, e que não há apenas uma busca de efeito de realidade, mas de registro fidedigno dessa realidade através de seus relatos. A prova de autenticidade fica por conta desse caráter quase judiciário: as falas-provas das próprias entrevistadas que acessarão o filme, posteriormente, podendo aferir-lhe a fidedignidade. Para o público, em geral, a prova é a confiabilidade de sua realizadora, de seu engajamento com o movimento social de mulheres negras e seu interesse em portar o filme como um instrumento de afirmação destas sujeitas, de suas histórias.

A intenção de construir memória de certos fatos, situações ou sujeitos é dependente de um julgamento de valor, seja de si mesmo ou de outrem. Pode-se considerar que a realidade inspire comédias, dramas ou tragédias, e isto, de certa forma, também a documentam, uma vez que são produzidas na realidade, suas referências inspiradora e destinatária. No caso deste filme documentário, onde a intenção é representar narrativamente a vida de mulheres negras, considera-se de

princípio, que suas vidas valem um filme, ou pelo menos que o valem, considerando a intenção do próprio movimento de mulheres em registrar a história do tempo presente. Assim, fez Marta com as mulheres que entrevistou e, assim, fiz eu com Marta em seu processo de criação, trabalhamos com o caráter de urgência e atualidade do documentário, para satisfazer nossos objetivos de registro realista-histórico-crítico.

Então digo: a vida de Marta vale um filme por ser uma mulher negra, uma atriz social em plena atividade, que se afirma como mulher negra, como trabalhadora, como ativista, como religiosa e, agora, como artista, mais ou menos conscientemente. Os fatos de sua vida se tornam memoráveis em função daquilo que realiza, hoje, em sua vida pública. A história, a memória e a identidade estão relacionadas à vida de Marta, porque ela é uma mulher negra de fato e de direito, e traz consigo a arte, a linguagem, a cultura, a tecnologia e a subjetividade relacionadas a esta condição. O filme-documentário serviu-lhe como instrumento para ampliar a ação de seu trabalho de conscientização e mobilização, junto às mulheres negras, na busca de um estado de consciência de afirmação de gênero e raça, causa com a qual Marta tem se engajado e militado, fazendo com que delas se aproximasse num nível político e, ao mesmo tempo, subjetivo e, digamos, antropológico, mas também muito pessoal e profundamente afetivo. Marta afetou e foi afetada por elas e pelo projeto do filme, alterando ou confirmando sua concepção de si mesma, de suas identidades e de seu próprio estado de consciência como uma mulher negra.

1.4 Em busca de uma metodologia

Esta pesquisa trata do processo de criação de um filme ou mais, propriamente, da apropriação de dispositivos cinematográficos por uma sujeita determinada de modo a realiza-lo, fazendo dele um instrumento com vistas a produzir e/ou transformar estados de consciência e identidades, no caso, de mulheres negras em função de um projeto de sociedade.

A compreensão de que relatar-analisar-compreender este processo indica necessária uma abordagem metodológica em aberto, em função de que o próprio processo de criação desta sujeita é o objeto principal desta pesquisa, colocando-me frente a frente com questões referentes à abordagens múltiplas, convergindo para o

cinema, visto como narrativa poética, processo de criação, suporte para análise de processo de criação estética e aporte para prospecção teórica do que sejam simbólicos identitários, numa perspectiva que ultrapassa e ao mesmo tempo que recorta os conceitos de tecnologia e linguagem. Deparei-me com uma multiplicidade heterogênea de recursos metodológicos, pois compreendi tratar-se de uma pesquisa que pode ser encampada pela antropologia, sociologia, arte, cultura visual, semiologia, estudos de gênero e culturais.

De início classifiquei, genericamente, esta pesquisa como sendo qualitativa empírica, uma vez que se trata de uma intervenção prática no mundo real e de um exame focado no processo de criação de uma determinada sujeita, no modo como produz poética visual, buscando perceber de que modo esta prática, em particular, pode implicar significação à sua identidade, enquanto representação social, simbólica e, também, material.

Assim, penso que definir uma metodologia e procedimentos metodológicos condizentes com estas circunstância, levou-me a propor uma metodologia multifacetada, cada método ou recurso delimitado pela ação prospectiva do trabalho, gerando, portanto, uma nova perspectiva metodológica.

A pesquisa foi se construindo, requerendo a abordagem e procedimentos de diversos campos, o que me levou a deter nos fundamentos dos Estudos Culturais.

Pressuponho que a experiência centrada no processo de criação de uma sujeita, em particular, poderá servir como base para se pensar outras possibilidades e situações, perceber identificações e diferenciações, mas que, em nenhum momento, possa ser generalizada na sua origem, por se tratar de uma situação distinta na qual o sujeito em questão se decidiu por desenvolver uma ação prática em função de objetivos particularizados, mesmo que num contexto histórico-cultural abrangente.

Deve-se esclarecer que esta tese, segue proposições metodológicas similares ao trabalho que desenvolvi no Mestrado em Tecnologia, desta vez acentuando, ainda mais, o caráter etnológico da pesquisa, em vista do acompanhamento mais aprofundado, sem contudo se restringir à etnografia clássica, buscando observação participante numa convivência o mais aberta possível com a sujeita pesquisada.

Foram encontrados alguns trabalhos que tratam da presença da mulher negra no cinema, a maioria se atendo ao caráter histórico feito a partir da catalogação de

filmes, onde estas mulheres aparecem como personagens, e muito pouco sobre mulheres negras realizando filmes, e é este último nicho, pouco explorado, que serve de lócus para esta tese.

Outras abordagens dizem respeito à crítica feminista, que analisa o modo como essas mulheres negras são representadas nos filmes, buscando analisar a representação fílmica como forma de representação social – biótipos e estereótipos. Outros trabalhos, mais aprofundados, acabaram por gerar documentos indicadores de uma concepção estética, que visa orientar a produção de realizadores negros para um cinema engajado politicamente à causa do povo negro sendo, portanto, trabalhos bastante ideológicos.

Assim, dada a rarefação de trabalhos similares ao aqui proposto, esta pesquisa foi realizada tendo como aportes: a prática, o campo, a etnografia do processo e a prospecção, sendo este último termo tomado como o processo permanente de exploração, ou seja, cada ação requerendo um recurso metodológico capaz de produzir evidências sem, contudo, ser classificado num tipo específico de pesquisa.

Como dito anteriormente, estes aportes me orientaram para os Estudos Culturais, convergindo para as teorias do cinema como dispositivo, a sociologia dos sujeitos, os estudos de gênero e raça, a representação e seus simbólicos, visando compreender o sujeito como uma zona de tensões históricas, sociais, culturais, políticas e subjetivas, entre o não-social e o social (TOURAINÉ, 2004), e fundamentalmente como uma tomada de posição política (BIKO, 1999; ARENDT, 2010), que se evidencia por um conjunto de representações simbólicas (HALL, 2006a, 2006b, 2011), com vistas a produzir estados de consciência identitária.

Esta ancoragem se mostra pertinente em função de que

[...] os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade. [...] cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e dos grupos sociais para definir e satisfazer suas necessidades. [...] cultura não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais (JOHNSON, 2006, p. 13).

Esta ideia de cultura orienta para uma metodologia em permanente construção, uma vez que parte do princípio de que as ações humanas não ocorrem num campo determinado por condições fixas, ao contrário, ocorrem de múltiplas

formas em múltiplos territórios ao mesmo tempo, sem que seja possível isolá-las completamente sob um determinado aporte de análise.

Assim como a cultura, o sujeito apresenta-se como um conceito multifacetado, dinâmico, em permanente elaboração, nunca sendo dado ou pré-existente como uma essência. A concepção de sujeito proposta por Alain Touraine, traz consigo uma abordagem metodológica etnográfica e corrobora com a concepção dos Estudos Culturais. Assim, penso poder acessar a percepção que Marta tem de si mesma, como sujeita, através da experiência de realização de um objeto-filme-manifesto, uma vez que isso pode nos fazer vislumbrar um certo estado de consciência identitária, como algo que se aprende (se apreende), e se representa cinematograficamente.

Para efetuar o registro do processo de criação de Marta, na realização de seu filme, procedeu-se o acompanhamento etnográfico de sua realização, porém, através de um método participativo, da convivência cotidiana em outros processos e projetos correlatos, convivendo com ela em seu dia a dia, procedendo anotações *in loco*, entrevistas e diálogos.

De início, penso estar agindo como artista etnógrafo tal qual foi proposto por Hal Foster (2013), pelo caráter notadamente etnológico da pesquisa, reforçado pela participação, colaboração e interferência na realidade. O que me leva a questionar: até que ponto Marta e Eu nos diferenciamos na realização deste projeto? Ou, até que ponto interferi no seu processo de criação? É difícil dizer, uma vez que fomos “aprendendo”, juntos, nos “ensinando”, mutuamente. E, ao final, ambos produzimos filmes. O que faz de Marta uma artista no sentido de estar produzindo obras de arte e de mim, um político, no sentido de estar agindo ativamente no movimento de mulheres negras, enfim, ambos nos engajamos tanto política quanto esteticamente.

Ficou evidente para mim, que mais que um teste de conhecimento, esta pesquisa é um processo performativo com o objetivo de perceber as dúvidas, questões e conflitos que assolam Marta como criadora, mas também como “sujeita” que se constrói performativamente, neste processo. O objetivo político de Marta condiciona, concede significado à “sua” estética, assim como a apropriação e uso que ela faz da tecnologia, do dispositivo. Ao mesmo tempo, tudo isso a re-significa como sujeita.

Pode-se afirmar, portanto, que esta foi, na maior parte do tempo, uma pesquisa exploratória, uma vez que ambos desconhecíamos, ou conhecíamos

minimamente os campos de atuação um do outro. Nossos projetos se tornaram complementares: o objetivo de Marta era “saber” quem seriam as mulheres negras de Goiás, e o meu: que representações poderiam se constituir a partir desta busca de Marta. Não se tratava da busca de um elo perdido, ou de uma mulher negra genérica, mas de uma busca muito mais qualitativa que quantitativa, longe de perguntas, como por exemplo: quantas mulheres negras seria necessário entrevistar para se formar corpus significativos sobre a história das mulheres negras de Goiás? Aos poucos foi-se percebendo que não se tratava de uma questão numérica, já que as mulheres com as quais fomos nos deparando, já desde os primeiros contatos, demonstravam que era preciso considerar também as suas subjetividades e evitar classificá-las por algum viés sócio-métrico. O fato de ser uma mulher negra induzia e condicionava uma complexa relação com suas auto estimas e, por conseguinte, suas representações de si e das outras.

Para mim, esta fase exploratória se traduziu em dois focos principais: a) como Marta pensava a questão da representação social das mulheres negras; e, b) de que modo isso poderia resultar na realização de um filme, na produção de uma representação cinematográfica? O que me levou a questionar sobre os conhecimentos prévios, e mesmo tácitos de Marta sobre o cinema em termos estéticos, poéticos, técnicos e, ainda, sua perspectiva subjetiva, digamos, emocional do próprio ato de fazer cinema, como isso a afetava. Acompanhá-la no contato com as outras mulheres negras, me fez perceber que Marta buscava, também, uma representação de si mesma, ou seja, sua identificação nas outras mulheres, e também diferenciar-se. Gradativamente fui percebendo um processo de transferência entre pontos de vista, de Marta para as mulheres e das mulheres para si mesma, terminando por questionar o quanto as imagens dessas mulheres correspondia a uma imagem de si mesma.

O processo exploratório foi acompanhado pelo registro em áudio, vídeo e anotações: as indagações, buscas e reflexões realizadas por Marta; ela mesma, com suas anotações, realizando muito da coleta de dados que utilizei para relatar o seu processo de criação. Nossas incursões em campo, nas quais atuei como cinegrafista e “alter ego” de Marta, nos levaram a compartilhar nossas dúvidas e métodos de abordagem, alterados em cada encontro e/ou entrevista realizados.

Configuramos um questionário com 12 perguntas básicas, e de posse dele entrevistamos 152 mulheres em diversas regiões goianas, incluindo a própria Marta.

A princípio, nos ativemos a mulheres que já participavam de alguma forma do movimento negro, ou que tivessem sido atendidas por alguma ação do Grupo Dandara. Ao depararmos com o interesse de outras e a possibilidade de registro historiográfico de algumas, já em idade avançada, abrimos mão deste pré-requisito e assumimos o caráter aleatório da pesquisa, com isso, entrevistamos toda e qualquer mulher negra que se dispusesse a contar sua história de vida.

De tempos em tempos, a cada bloco de entrevistas, foram gravados depoimentos de Marta sobre o andamento do processo. Este material videográfico faz parte do filme documentário-poética visual sobre o processo de criação de Marta, que compõe esta tese (Anexo B).

Durante todo o processo, foi realizada revisão bibliográfica sobre os temas abordados na tese. Marta não se furtou à leitura sobre técnicas e métodos de produzir um filme documentário, mas agiu de forma a atender à demanda inicial de seus objetivos políticos e, depois, aos anseios também das mulheres com as quais nos deparamos. A postura que adotei foi de que não poderia dizer a ela o que fazer nem fornecer-lhe uma visão pessoal sobre a realização do filme, mas que estaria aberto para quaisquer dúvidas, indagações e anseios que se deparasse ao longo do percurso. Assim, não pude furtar ao papel de professor e orientador, buscando agir dialogicamente.

Através destes diálogos, buscamos traçar algum referencial prático-conceitual que versaram, fundamentalmente, sobre o fato de Marta ser uma mulher negra; estar produzindo um filme sobre e com mulheres negras; ser a primeira vez que Marta estava realizando um filme, e; o modo como estes condicionantes implicariam na construção de uma poética própria. E, outras vezes, o foco se concentrava nas questões técnicas, como o uso de equipamentos, enquadramentos, captação de áudio e iluminação. Estes diálogos foram gravados em áudio e utilizados como evidências de pesquisa.

Nestes cruzamentos, Marta, quase sempre intuitivamente, fez as escolhas que julgou convenientes e adequadas à sua ação política dentro do Movimento de Mulheres Negras do qual faz parte, e, também, buscou atender às demandas relativas aos laços de afetividade estabelecidos entre ela e as mulheres que entrevistou.

Em suma, esta é uma pesquisa social empírica qualitativa, participativa, etnográfica, performativa, na qual se utilizam imagens e sons, mas num sentido

ampliado, pois serão considerados dados videográficos: o filme realizado por Marta e as entrevistas com a mesma, foram inseridas no objeto poético realizado por mim, como parte da tese.

Segundo Bauer & Gaskell:

O vídeo tem uma função óbvia de registro de dados sempre que algum conjunto de ações humanas é complexo e difícil de ser descrito compreensivelmente por um único observador, enquanto ele se desenrola (2002, p. 149).

Corroboro com este pensamento ressaltando, entretanto, que no caso desta pesquisa, o filme transcende a categoria de registro por ser considerado, também, um dos resultados de todo o processo, ou seja, à qualidade de registro se associa a de objeto poético, e é a partir deste objeto que se dará a análise de uma das questões fundamentais desta pesquisa: o modo como o engajamento e a militância política de Marta orientam a estética e condicionam a poética do filme que realiza.

Neste caso, a afirmação de Bauer & Gaskell de que “[...] a imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro restrito, mas poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais – concretos, matérias [...]” (2002, p. 137). Parece ficar um tanto frágil quanto a seu sentido restrito, uma vez que neste estudo a imagem-sonora é tida como uma manifestação de certos estados de consciência do sujeito, e, portanto, não se configura como um registro mas como uma autografia.

Enfim, acredito que, aqui, a metodologia é a própria busca por metodologias, resultando daí a ideia de uma “pesquisa performativa”, que se foi construindo na própria dinâmica da construção. Os recursos metodológicos foram sendo produzidos, de acordo com as necessidades, mas nunca nítidas ou delimitadas por algum tipo de teoria, que não o espírito da própria pesquisa, de ter o olhar e o ouvido atentos ao que se mostram em imagem e som, mas também, eis um complicador e tanto, atentando sempre para a emoção com que as palavras eram ditas. Como me manter imparcial diante dos sujeitos e fatos com que me deparei? Como afastar a emoção de algo tão profundamente eivado de ideologias? Impossível manter-se em estado permanente de estrangeirismo quando tudo o que encontrei me fez perceber um pouco mais do que eu mesmo sou, mas principalmente do que eu não sou. Talvez, seja esta uma das características tão decantadas e evitadas da pesquisa no “terceiro mundo”, um lugar onde cada mergulho no caos nos leva a nós mesmos, às

nossas lutas cotidianas contra a opressão e a injustiça, e, quiçá, à ruptura do determinismo e à transformação da sociedade e dos sujeitos.

1.5 Nominando a sujeita Marta Cezaria de Oliveira

A identificação de Marta Cezaria de Oliveira como “sujeita” desta pesquisa, se deve, fundamentalmente, ao fato de que o objeto final construído como poética visual, é um filme realizado por ela, ou seja, ela se declara e é declarada como aquela que realiza este filme. O que torna impossível “proteger” a fonte através do sigilo ético, ou de sua denominação por um codinome fictício. Aqui, Marta é Marta mesmo.

Entende-se que esta pesquisa esteja localizada no escopo dos Estudos Culturais e, também por isso, defende-se a ideia de que a nomeação faz parte de um conjunto de elementos que reivindicam uma clara tomada de posição dos sujeitos engajados nos processos de construção da cultura como um todo, e em sua especificidade, ou seja, pensada e relatada a partir de suas particularidades.

Desde o princípio dos trabalhos Marta e as demais entrevistadas foram devidamente esclarecidas sobre o conteúdo e objetivos da pesquisa, tendo todas autorizado por escrito as suas identificações.

Assim, a nomeação é aqui tida e havida como um fato coerente, por conferir à Marta a sua autoridade e posição de sujeita, concedendo-lhe voz em primeira pessoa, evidenciando a diferenciação sem, contudo, negar-lhe a construção dialógica, considerando ao mesmo tempo sua unicidade como ser e sua pluralidade como ato de responsividade consequente ao coletivo, ao social.

Tomando tais premissas como orientação, pode-se chegar às proposições feitas por Johnson *et al.* (2006), que concebem a prática da pesquisa social como um contínuo biográfico-etnográfico, como um processo metodológico que se sustenta por histórias e relatos de vida, entrevistas e memórias de processo; considerada a participação ativa do pesquisador como integrante das atividades desenvolvidas e estudadas.

Proponho também, nesta tese, considerar Marta Cezaria de Oliveira como uma “sujeita”, e não como seria normalmente denominada como um “sujeito”, num pretense gênero gramatical neutro.

Já a partir da consulta de alguns dicionários - *on line*, encontrei o vocábulo *sujeita* assim definido: *sujeita* [Feminino de sujeito]: “1. Mulher indeterminada, que se não nomeia ou cujo nome não se quer dizer; 2. [informal, depreciativo] mulher ordinária” (MICHAELIS, PRIBERAM, 2014); e, *sujeita*: s.f. pej. 1. Mulher indeterminada ou que não se nomeia; 2. Fulana (AURÉLIO, 2014)³, enquanto que para o vocábulo *sujeito* a definição apresentada é mais extensa e complexa. Dos três dicionários consultados, Michaelis traz a definição mais completa, e o Aurélio a mais sucinta.

Assim:

Sujeito: su.jei.to *adj* (*lat subjectu*) 1 Que está ou fica por baixo. 2 Que se sujeitou ao poder do mais forte; dominado, escravo, súdito, submisso. 3 Que se sujeita facilmente à vontade de outrem; dócil, obediente. 4 Que se conforma; que se deixa guiar por outrem ou por alguma coisa. 5 Adstrito, constrangido. 6 Que não tem ação própria; cativo, domado, escravizado. 7 Comprometido a obedecer; dependente; submetido. 8 Que se acha na obrigação de se submeter. 9 Que pode dar lugar, ocasião ou ensejo a alguma coisa. 10 Que tem disposição ou tendência para; atreito. 11 Que está naturalmente disposto, inclinado ou habituado a alguma coisa. 12 Que é de natureza a produzir certos efeitos. 13 Exposto a qualquer coisa, pela sua natureza ou situação: *Sujeito a privações* (MICHAELIS, 2014).

É interessante notar que o vocábulo compartilha significados contraditórios, pois é ao mesmo tempo dominado e dominador. Acompanhando um antigo raciocínio de que a cultura corresponde à língua, o que dizemos reflete e refrata o mundo através da nossa percepção. Ao realizar a busca pelo significado de *sujeito*, deparei-me, como se pode ver acima, com sentidos múltiplos em diversos campos do conhecimento, sempre aparecendo que o vocábulo *sujeita* é o seu feminino. Porém, ao pesquisar diretamente *sujeita*, só aparecem significados depreciativos, pejorativos, o que não é logicamente compreensível. Incluindo-se o fato de *sujeita* aparecer sempre antes de *sujeito*, quando em ordem alfabética.

Continua:

sm 1 *Gram* e *Lóg Ser*, ao qual se atribui um predicado. 2 *Filos* O ser que conhece. 3 Indivíduo indeterminado que não se nomeia em qualquer discurso ou conversação familiar. 4 Homem, indivíduo, pessoa. *S. ativo, Dir*: pessoa titular ou capaz de exercer um direito. *S. complexo, Gram ant*: o que vem modificado: *O inteligente e aplicado Pedro é bom aluno*. *S. composto, Gram*: o que consta de dois ou mais termos: *O homem e o anjo são seres racionais*. *S. determinado, Gram ant*: o que é sempre conhecido, quer esteja enunciado, quer esteja oculto. *S. expresso, Gram ant*: o que está patente na oração. *S. gramatical, Gram ant*: o sujeito despojado de qualquer modificativo que porventura tenha. *S. incompleto, Gram ant*: que não vem

³ Note-se que só foi encontrado o sentido pejorativo para *sujeita*, nos três dicionários consultados.

modificado: *Tudo passa*. *S. indeterminado*, *Gram ant*: sujeito não enunciado nem conhecido, sendo o verbo impessoal como em: *Chove dia e noite*. *S. lógico*, *Gram ant*: o sujeito em sua expressão completa, com os modificativos, quando os houver, como *os berros do professor* na sentença: *Os berros do professor intimidavam os alunos*. *S.-nuvem, pop*: indivíduo finório, matreiro. *S. oculto*, *Gram ant*: o que não vem enunciado mas facilmente se subentende, como *eu* em: *Vivo, penso, sinto*. *S. passivo, Dir*: entidade, civilmente capaz, sobre quem atua o direito de outrem. *S. simples*, *Gram*: o que consta de um só termo, como *homem* em: *O homem é o rei da criação*. *S. subentendido*, *Gram ant*: o mesmo que *sujeito oculto*. *S. total*, *Gram ant*: o mesmo que *sujeito lógico* (MICHAELIS, 2014).

Por que exatamente é que o feminino de *sujeito* aparece com uma forte carga negativa, enquanto que o masculino é utilizado em sentidos diversos, prevalecendo o seu uso como substantivo masculino? Note-se bem, o sujeito é tido como aquele que se relaciona diretamente à questão da identidade tão cara ao campo das representações sociais. Ainda, assim, os estudos acadêmicos privilegiam o mesmo uso masculinista.

Pode-se encontrar base para este argumento na própria história da utilização do vocábulo, que aparece primeiramente na Idade Média no sentido daquele que se encontra sujeitado, sob o domínio ou soberania de outrem.

Já no Iluminismo, o sujeito recupera o seu sentido de substância, como as coisas são em si mesmas. Segundo Stuart Hall, o seu sentido era, usualmente, descrito como masculino:

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

Este sentido, ligado à racionalidade nascente que culminou com o cartesianismo considerava as mulheres como cidadãs de segunda classe, o homem ocupava o centro do mundo e era, portanto, o gênero universal. Descartes propõe o eu pensante como a primeira área substancial do conhecimento, de cujas operações deve ser deduzida a existência independente de todas as outras coisas. Tratava-se, no entanto, de uma sociedade masculinista, às mulheres não eram concedidos os mesmos direitos dos homens, e sabe-se, isto inclui a ciência acadêmica, onde estes princípios eram defendidos e legitimados.

No século XIX, aparece a concepção de um sujeito sociológico, como um agente social, mesmo que ainda permaneça com caráter marcadamente masculino.

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno, e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava (HALL, 2006, p. 11).

Nesta visão, a identidade é formada na interação entre o sujeito e a sociedade, uma noção que tem sido utilizada até os dias atuais. O que se pode notar, por exemplo, na concepção de Touraine (2010), que considera que o sujeito aparece na ação conflituosa entre os mundos interior e exterior ao sujeito, e entre pessoal e público.

Ainda assim, mesmo numa situação de conflito, o sujeito aparece ligado à estrutura, num processo de estabilização e fixidez, marcado pelo pensamento das classes e categorias unificadas e predizíveis.

Entretanto, com todas as mudanças ocorridas no século XX, a industrialização e efetivação dos regimes capitalistas e todas as contrarreações que se deram no mundo todo, as lutas e demandas feministas e de todos os grupos minoritários e pós-colonialistas, esta concepção de sujeito não consegue dar conta da quantidade e qualidade de variações possíveis, da provisoriedade das posições sociais, da instabilidade e problemática de se afirmar este ou aquele conceito, como dado ou fixo.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2006, p. 13).

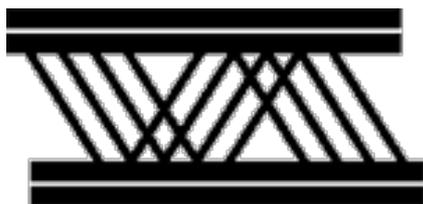
No entanto, pode-se considerar que apesar de toda a fluidez e multiplicidade das identidades possíveis de serem assumidas pelos sujeitos, ainda, se percebe a necessidade de certas delimitações que possibilitem fundamentar as ações destes mesmos sujeitos. As classificações não são, a meu ver, danosas quando se lhes confere a ressalva da permanente instabilidade, ou seja, quando se declara a sua provisoriedade imanente, mas também a sua necessária e momentânea definição.

Qualquer conceituação acaba por tornar-se simplificação, assim, para que se atinja certa profundidade, é sempre necessário complexificar e qualificar suas dinâmicas cultural, histórica, social e subjetiva.

Deste modo, penso que considerar o termo “sujeita” é conceder-lhe o valor devido por todas as transformações propostas e atingidas pelo movimento de mulheres no mundo todo. Concordo com Touraine (2010), quando este configura um “mundo das mulheres” como uma delimitação de território necessária ao tratamento de questões relevantes para a humanidade como um todo, mas a partir da visão de mundo destas sujeitas. Não se trata, portanto, de criar oposições ou dicotomias apenas, mas de multiplicar os pontos de vista a serem percebidos no dialogismo e na dialética que levam à compreensão da existência e condição humanas.

Para este estudo proponho, portanto, um resgate de valor, de reconhecimento da real posição semântica, utilizando o vocábulo *sujeita* para designar Marta Cezaria de Oliveira, denegando o uso de sujeito do mesmo modo que o do vocábulo *homem* para designar humanidade. Nego, assim, o uso de *sujeito*, no masculino, como genérico ou neutro, e reivindico o vocábulo *sujeita* para designar a mulher, o gênero feminino em toda a sua amplitude polissêmica e em todos os campos, assumindo a totalidade da significação do termo e não apenas a sua versão depreciativa, o que me parece bastante lógico num trabalho de acentuado sentido pró-feminista.

Caso hajam discordâncias sobre esta utilização, em função do senso comum de seu significado pejorativo, defendo-me argumentando que este é um trabalho acadêmico, lócus ideal para que se possam resgatar as versões femininas de termos como *sujeita*, de igual valor e sentido que o seu masculino, não-genérico ou indeterminado.



**OWO FORO ADOBE.
A COBRA SOBE A PALMEIRA
RÁFIA.**

2 O CINEMA COMO DISPOSITIVO TECNOPOÉTICO

Neste capítulo apresento a ancoragem conceitual da qual procurei me valer para percorrer o tortuoso caminho que escolhi trilhar para chegar a uma proposição de tese. Os conceitos foram sendo guindados de acordo com as necessidades apresentadas pelo trabalho, mas de início, intuí que era necessário definir uma epistemologia mínima para delimitar o campo de estudo convergente, para a questão da identidade representada pela linguagem cinematográfica. Deste modo, percorri, quase que transversalmente, o conceito de dispositivo que foi se desenvolvendo ao longo da história do cinema, começando com os Irmãos Lumière, e desembocando na síntese apresentada por Albera & Tortajada. Apresento ao final minha própria síntese, em que concebo o cinema como um dispositivo tecnopoético por suas características técnicas e simbólicas, abarcando tecnologia, linguagem e arte.

Concordo com Fernão Pessoa Ramos, quando diz que:

O cinema é mais que uma máquina, mas traz em sua natureza um maquinismo intrínseco que a maior parte das artes ignora. A evolução deste maquinismo, o dispositivo cinematográfico propriamente, é estruturalmente limitada, avançando através dos tempos dentro de um leque fechado. Gira em torno de uma máquina central, em sua amplitude essencialmente a mesma: a câmera. Mais do que máquina condenada pela visão evolucionista, o cinema é estilo que varia em máquinas de tecnologia diversa. Entre as variáveis históricas desse estilo, encontramos aquilo que torna o cinema singular, a sua *mise-en-scène*: articulação de imagens e sons em planos, sequências, unidades-filmes; articulação de objetos/corpos (expressão e encenação) em imagem; recorte desse quadro-imagem, e de seu espaço fora-de-campo, pelo olho da câmera (enquadramento e luz) (*in* AUMONT, 2008, p. 8).

A definição-síntese apresentada por Ramos encontra eco na minha pesquisa, no que diz respeito à consideração de que o cinema supera, mas não prescinde do

maquínico, uma vez que ao tratar da apropriação feita por Marta, do dispositivo cinematográfico de modo a produzir um objeto-filme, já de início, se infere que é necessário que a mesma se aproprie da tecnologia cinematográfica, vista aqui em toda a sua abrangência, para que possa produzir o seu filme. Entretanto, essa apropriação da máquina, da linguagem e da técnica não são suficientes para que realize o seu intento estético, Marta se apropria do dispositivo cinematográfico, que aqui será denominado “tecnopoético” para realizar, antes, seus objetivos políticos, mas, ao mesmo tempo, é ela mesma apropriada pelo dispositivo, ela se transforma, e fica a questão: o que Marta fará com aquilo que o dispositivo fez dela mesma?

Estas injunções culturais, dito assim para abranger todos os aspectos biopsicossociais envolvidos, incluindo de forma significativa as implicações políticas, não podem ser explicadas por uma teoria do dispositivo que se limite ao maquínico ou, por outro lado, ao psicanalítico. É nesta fissura teórica, no intervalo entre o artefato tecnológico e o sujeito-realizador configurado pela experiência da realização estética, que busco engendrar uma percepção do sujeito.

Partindo do fenomenológico, concebo, a princípio, o dispositivo como uma determinada disposição de mecanismos, elementos e estratégias diversas ampliando o sentido de dispositivo técnico, de aparelho ou artefato tecnológico para o dispositivo de identidade, ou seja, esta mesma ideia de disposição em que os elementos são as condições, situações e circunstâncias abertas, inacabadas, dinâmicas, processuais, materiais e psíquicas que configuram, mesmo que provisoriamente, um certo estado de consciência, ou ainda, uma certa posição de sujeito.

Corre-se o risco de que a busca por afastar-me do reducionismo fenomenológico possa aproximar-me, perigosamente, do niilismo totalizante. O dispositivo é tudo? Ou tudo é dispositivo? A máquina, a linguagem, o cineasta, a sala de cinema, o expectador, a identidade, o sujeito, as condições sociais, a cultura, a teoria, a prática, a experiência ou a vida? É isto que busco evitar, delimitando territórios de restrição, pois a concepção de que tudo possa ser explicado e compreendido como um dispositivo é atraente mas, ao mesmo tempo, aberta e ampla demais para dar forma a uma epistemologia, que é, ao final, o que se procura fazer ao se realizar uma pesquisa.

2.1 Tecnologia e Dispositivo

Entendo que o cinema possa ser pensado como tecnologia, e mais acuradamente como um dispositivo de múltiplas definições e abrangências que vão do artefato – o aparelho mecânico, instrumento ou máquina - à produção do conhecimento e a mediação de relações de poder e saberes, entre estes, a ideologia. O dispositivo carrega tanto o sentido disciplinar evocado por Michel Foucault (1986, 2011) quanto o da sexualidade nas relações étnicas e de gênero discutidas por Tereza De Lauretis (1987). O cinema é um dispositivo que vai do concreto maquínico ao abstrato onírico, ou como resumem François Albera & Maria Tortajada (2011), pode ser concebido como um “arranjo”, um conceito que vai do empirismo à epistemologia.

Segundo a “necessidade” deste estudo, o conceito de dispositivo se encontra na convergência representada pelo “dispositivo cinematográfico”, termo proposto por Jean-Louis Baudry (1975), explorado por Michel Foucault (2009), por seu aspecto relacionado aos mecanismos de controle social, e, finalmente, expandido por François Albera e Maria Tortajada (2011), que consideraram que o dispositivo pode ser configurado em cinco aproximações que não se excluem umas às outras e que, por vezes, se conjugam ou se ignoram.

Uma definição que já aparece em fins do século XIX, designa dispositivo como “a maneira como são dispostos os órgãos de um aparelho”, o que é compreendido já de pronto como a combinação de determinados mecanismos com fins a um efeito, um resultado. No entanto, o termo foi utilizado, à princípio, em seu sentido jurídico e, posteriormente, militar, ambos tidos como medidas, meios e disposições com vistas a um fim estratégico. O sentido de estratégia ampara o sentido disciplinar proposto por Foucault, algo entre o jurídico e o militar.

No campo da técnica, dispositivo configura uma certa complexidade que nos leva a designar elementos constitutivos de um aparelho, que agem conjuntamente em função de um efeito. Um dispositivo, visto deste modo, se distingue de uma ferramenta ou de um instrumento ou, ainda, de uma máquina ou de um aparelho, na medida em que esse dispositivo é percebido como um prolongamento do humano e, no caso, como uma máquina complexa como um computador, que Bruno Latour chama de “boîtes noires⁴”.

⁴ Caixa preta (tradução literal), termo utilizado por Bruno Latour (1987) e Vilém Flusser (1983).

O termo foi utilizado desde os primórdios do cinema como, por exemplo, os Irmãos Lumière que buscavam traduzir a combinação de diversos mecanismos numa determinada “disposição” de diferentes elementos no interior de um aparelho, que eles denominaram “cinematógrafo”, um melhoramento considerável da invenção de Thomas Edison, de 1892, o “kinetoscópio”, um dispositivo que só permitia a exibição de um filme a um único espectador por vez. O cinematógrafo dos Irmãos Lumière (1896), permitia a projeção numa tela grande a um certo número de pessoas, ao mesmo tempo, o que o tornava comercialmente mais viável, e que Georges Méliés logo percebeu a potencialidade como entretenimento coletivo, popular e lucrativo, produzindo centenas de filmes (quase todos perdidos) desde 1897.

Jacques Aumont assim resume a historiografia do termo dispositivo aplicado ao cinema:

Além de seus sentidos jurídicos e militares, o termo dispositivo designa, em mecânica, a maneira pela qual são dispostas as peças e os órgãos de um aparelho, e, com isso, o próprio mecanismo. É essa metáfora que está na origem da expressão freudiana, o “dispositivo psíquico”, que dá conta da organização mental da subjetividade em instâncias (inconsciente, pré-consciente, consciente). Esse sentido, foi retomado pela teoria do cinema, notadamente por Jean-Louis Baudry (1970) e por Christian Metz (1975), para definir o estado psíquico bem particular que caracteriza o espectador de cinema durante a projeção. O dispositivo é, antes de tudo, uma organização material: os espectadores percebem em uma sala escura sombras projetadas em uma tela, produzidas por um aparelho colocado, no mais das vezes, atrás de suas cabeças (AUMONT, pp. 83-84, 2003).

Aumont chama atenção para o que Baudry denomina “aparelho de base”, que reúne todos os mecanismos e aparelhos inerentes à produção de um filme, bem como a sua projeção, ressaltando que para Baudry a “impressão de realidade” é insuficiente para explicar o poder da imagem cinematográfica. Fazendo o resgate do mito da caverna de Platão, Baudry compara os espectadores aos prisioneiros da caverna, que só podem acessar a realidade através de sombras e projeções de uma fonte de luz às suas costas. Esta comparação dos espectadores com os prisioneiros, dificilmente se aplica aos cinemas contemporâneos, uma vez que a imobilidade foi superada pela excessiva mobilidade proporcionada pelas novas tecnologias e, também, pelo comportamento dos espectadores na contemporaneidade afeitos à interatividade.

Entretanto, Aumont ressalta a característica da imobilidade diante da tela e da sala escura como aspectos fundamentais do dispositivo cinematográfico, que mesmo parecendo superados pelas novas formas de acesso, ainda mantém como ponto fundamental os efeitos psíquicos que provocam. Assim,

[...] Essa imobilidade em uma sala escura provoca um retorno a um estado antigo do psiquismo, uma regressão, a da pessoa que dorme, que repete o estado pós-natal, e até mesmo a vida intrauterina. O dispositivo fílmico é, portanto, vizinho ao sonho. Como a pessoa que sonha, o espectador alucina até certo grau imagens que ele percebe como reais. O cinema é, portanto, um aparelho de simulação, que não se contenta em fabricar imagens simulacros, percebidas como representações da realidade, mas, antes de tudo, dirige-se para o espectador como sujeito psíquico, provocando um efeito particular, o “efeito-cinema”. O cinema provoca, portanto, um retorno a um narcisismo relativo, a uma forma de realidade envolvente, na qual os limites do próprio corpo do espectador e sua relação com o exterior não são mais estritamente precisas. Assim se explica a ligação do sujeito psíquico com a imagem em geral, e mais particularmente, a forte identificação exercida pelo cinema (AUMONT, p. 83-84, 2003).

Albera e Tortajada (2011) descrevem o dispositivo cinematográfico como o mecanismo que se encontra dentro do cinematógrafo, e que permite a projeção de quadros intermitentes, mas que a projeção em sua função no instante da visão, no somatório de uma sala, da tela e do público, estabelece a “cinefotografia”, um dispositivo que conecta estas diferentes instâncias.

Assim, o aparelho é um dispositivo, ele mesmo, constituído de um conjunto de outros dispositivos internos, os quais funcionam de forma combinada de modo a produzir um efeito ou resultado, no caso, a projeção. Mas, poderíamos falar também da captação das imagens e sons, da filmagem, da tomada. O dispositivo, no entanto, não se constitui na soma destes elementos que formam o aparelho, mas na combinação que produz um efeito conjugado, tanto mecânico (técnico) quanto energético (sinestésico).

Um terceiro sentido, que se apoia sobre os dois anteriores, é aquele que lhe concede o experimentador ou utilizador. Ou seja, é a maneira como estes dispositivos são percebidos por quem e para quem os utiliza na experiência realizada, sua relação com outros aparelhos ou máquinas, ou como define uma situação (a projeção de um filme, no caso). Dito de outra maneira, trata-se do “arranjo” do “agenciamento técnico” no sentido da disposição dentro da qual se insere o aparelho, isto é, da finalidade a que se destina e também da prática que

combina máquina e utilizador, chamado por Albera e Tortajada (2011) de “dispositivo externo”.

Ainda assim, mesmo com toda a complexidade que o termo adquire, permanece a ideia de maquinação, mesmo que se pense num quadro ou num discurso composto com fins de obter um determinado efeito, de ilusionismo ou não, o dispositivo mantém seu carácter técnico, apesar de apontar para outras potencialidades da noção. A impressão causada pelas imagens projetadas pelo cinematógrafo já sugerem sua agência mediadora entre o espectador e as imagens projetadas, as quais atuam como reflexos especulares que fazem com que os espectadores experimentem a sensação de real (ou de realidade?), ou ainda, a sensação de um voyeurismo instaurado por um “novo regime do imaginário”, o que no âmbito da Cultura Visual, pode-se denominar de “novo regime escópico”.

Ao considerar aquele por quem o dispositivo age, se pode definir uma quarta noção de dispositivo: o “aparato”. Jean-Louis Baudry propôs duas versões para este termo: primeiro, em 1969, na revista *“Cinéthique – Effets idéologiques de l’appareil de base”* e, posteriormente, em 1972, na revista *“Communications”*, em artigo no qual o autor restringe sua perspectiva somente à projeção em seu carácter psicanalítico. Em ambos, o autor considera o dispositivo como certos mecanismos capazes de implicar em representações (portanto, identificações) ideológicas. Neste caso, a noção de dispositivo aparece associada diretamente à ideia de representação, ou seja, o aparelho institui uma situação onde o espectador é convencido a crer numa “ilusão” que lhe causa “impressão de realidade”, que o autor desenvolve para o “efeito de real” (desenvolvido por Jean-Pierre Oudart).

A partir destas ideias, Christian Metz (1974, 1980 a, 1980 b, 1980 c, 2006) persegue criticamente esta questão, propondo o cinema como um “dispositivo simbólico”, conceito este assimilado e recortado neste estudo como “dispositivo tecnopoético”. Desta forma, põe-se em evidência o lugar do espectador e seu estado de presença/ausência, tomado a princípio no campo da literatura, para depois migrar para o campo do cinema, por aproximação e analogia no plano da representação nas narrativas ficcionais. O filme, assim como o livro, é um dispositivo técnico (como no terceiro sentido descrito acima) que se constitui numa estrutura em movimento, pois implica um utilizador dentro de um conjunto de mecanismos definido por sua finalidade.

O quinto sentido apresentado por Albera e Tortajada (2011), se apoia na noção desenvolvida por Foucault, em seu livro “Vigiar e Punir” (1999), e que apresenta o dispositivo relacionado à questão da sujeição, ou seja, designando-o como um aparelho disciplinador não apenas sob a tutela do Estado, mas como um conjunto de mecanismos de reorganização do próprio Estado, através de procedimentos técnicos minúsculos, que redefinem o espaço através de uma vigilância generalizada, e, ao mesmo tempo, focada individualmente. Aqui, o dispositivo adquire sua noção de subjetivação, na medida em que carrega condicionantes do funcionamento das relações de poder dentro da sociedade. Pode-se vislumbrar, também, a questão da identidade, uma vez que se coloca o sujeito em seu devido lugar, denominado, mas não nominado como tal.

Assim, se pode discernir cinco possíveis noções plenamente aplicáveis ao cinema, partindo dos arranjos técnicos, se estendem para conjuntos determinados por situações de utilização, através de máquinas ou aparelhos, para configurar uma problematização representacional dos dispositivos, ou para percebê-los como um mediador de relações de poder.

Se todas estas noções se mostram a partir da dimensão técnica do dispositivo, fica evidente, que as três primeiras estão mais diretamente ligadas à dimensão do artefato mecânico, enquanto que as duas últimas conduzem à reflexão diversa sobre a colocação do sujeito como elemento constituidor do dispositivo em sua agência e seu endereçamento, seja exercendo poder ou sendo subjugado por ele, podendo, desta forma, nos aproximar da sociologia do sujeito (proposta por Alain Touraine, 2004), por fazer convergir tanto sua dimensão psicanalítica quanto cultural) em que o cinema se compõe de dispositivos técnicos e simbólicos, que implicam tanto em efeitos conscientes (objetivos) quanto inconscientes (subjetivos), relacionados tanto à identificação narcísica, ou seja, o reconhecimento (ou não) especular de si mesmo, quanto ao sadismo do *voyeur*, que observa o outro sem ser observado, mascarando tudo isso por uma falsa “epistemofilia” (METZ, 1980).

Ou ainda, numa expansão de significação, os próprios sujeitos são passíveis de serem percebidos, também, como dispositivos simbólicos biopsicossociais, cujas identidades são representadas por simbólicos individuais e coletivos – quem e o que somos? - numa conjugação muitas vezes pré-moldada. Somos reconhecidos por nossas imagens, e elas são dispositivos, logo, pode-se dizer que nós mesmos

podemos ser tidos e havidos como dispositivos em imagem, que produzem o efeito de identificação.

Em suma, penso que o cinema, percebido como dispositivo, engloba todo o complexo de sua realização, desde a tomada, da filmagem até a projeção do filme para uma plateia, uma vez que a intencionalidade final já se encontra presente no endereçamento inicial. Quando se produz um filme, se faz para ser exibido, e a sala de cinema é apenas um estágio de toda essa combinação de processos.

Assim, para efeito desta pesquisa adoto a definição de cinema como “dispositivo tecnopoético”, por compreender que toda técnica corresponde a um conjunto de aparatos tecnológicos e de conhecimentos, e que a poética se constitui de elementos linguísticos diversos dispostos de modo a produzir uma composição estética. Ambas designações envolvem questões ideológicas que lhe são intrínsecas, na medida em que são produtos históricos e culturais da atividade e condição humana, o que interessa vivamente a este estudo que tem como objetivo compreender o modo como as mulheres negras se apropriam do cinema para explicar e compreender sua identidade, alterando-a e alterando-se, caso o queiram através de suas ações políticas.

Se o cinema produz, ou antes, possibilita a produção de objetos culturais e ao longo de seu desenvolvimento passou por inúmeras transformações, tanto em suas denominações e conceitos teóricos agregados quanto em seus mecanismos, artefatos, suportes e aparatos, infere-se que foi-se criando, também, um campo de estudo e pesquisa com características próprias. Como tecnologia não apresenta, como qualquer outra, um valor absoluto em si mesmo. É necessário que produza objetos e relações culturais determinados, em função de algum objetivo que se queira alcançar, tendo, portanto, um valor relativo, relacionado ao uso, ao papel que desempenha na concretização desses objetivos. Pode suscitar, também, um sentido inerente à sua apropriação ou propriedade, conferindo-lhe poder como valor de uso e posse.

Percebendo o cinema como tecnologia se pode identificar, também, um conjunto de elementos e fatores que transcendem a qualificação de simples artefato, mesmo porque o próprio conceito de tecnologia é muito amplo e dinâmico. E, como tal, corresponde a um conjunto de elementos e implicações geradoras e geradas, pela posição de mediador, que adquire nas relações culturais que engendra como

prática que intensifica processos de identificação e diferenciação de sujeitos e objetos, que no cinema se materializam como simbólicos.

Como um meio de expressão, a tecnologia cinematográfica se configura como nas ideias de Marshall McLuhan (2009), e pode ser pensada como uma “extensão do humano”, como um instrumento facilitador de operações expressivas ou comunicativas. Mas pensado como dispositivo, o cinema, no entanto, pode produzir outros instrumentos simbólicos, significativos, que vão muito além da mensagem. Ao interferir nos significados por sua apropriação, manuseio e produção discursiva, refletindo e refratando aquilo que comunica, a tecnologia cinematográfica media processos criativos, produzindo dispositivos de expressão e identidade.

O desenvolvimento de novas tecnologias e, conseqüentemente, novas formas de representação, possibilitou uma vertiginosa ampliação do acesso de minorias à produção de imagens e filmes, ao mesmo tempo que sua veiculação por meios e em espaços democratizados, longe das salas de cinema, principalmente na *internet*. Essa democratização provocou uma mudança radical nas representações do sujeito, tornando-o fluído e amorfo. Entretanto, para uma grande parte da população mundial, estas representações chegaram antes mesmo que estes sujeitos soubessem o que significava isso, isto é, foram catapultados a lugar desconhecido, ao qual, talvez, não pertençam.

A mulher negra, por exemplo, pode, ela própria, produzir e veicular suas imagens. Mas quais mulheres negras fazem isso? Poderia se dizer: qualquer uma. O que ainda se vê, no entanto, é a produção de representações estereotipadas, e um grande número de realizadoras que, ainda, permanece na invisibilidade. Mas, deve-se reconhecer que coletivos de negras e negros tem sido uma alternativa para tornar possível a produção e veiculação de representações mais elaboradas e compatíveis com as mulheres reais, e é a partir delas, que se tem podido tomar consciência desta nova realidade da cultura visual cinematográfica contemporânea.

2.2 Linguagem

Ao se fazer cinema, se adquirem mais que habilidades e competências técnicas no uso de suas tecnologias, há todo um complexo de linguagens e não-linguagens que emergem desta prática, e com a qual se estabelece contato íntimo, mesmo que inconscientemente. Em seus processos, adquirem-se compreensões

intrínsecas à construção de narrativas visuais que enunciam a fusão de múltiplas percepções de mundo, do subjetivo ao coletivo, do não-social ao social, em que aparecem representadas identidades de sujeitos (e coletivos) diversos com poéticas muito próprias a cada um, revelando determinados pertencimentos, posições e endereçamentos para outros sujeitos e contextos, os quais este sujeito, sob rasura, participa ativa ou passivamente. Incluem-se nestas percepções, a feminilidade e a negritude, cujas representações simbólicas foram se alterando ao longo da história do cinema, e que se podem vislumbrar como formas de conhecimento.

Assim, a linguagem cinematográfica:

[...] na perspectiva de um estado do conhecimento no qual se saberia, em toda realidade dos mecanismos intermediários fora dos quais a causalidade apenas pode ser globalmente pressentida e postulada, no qual se saberia como é que a evolução das tecnologias e das relações de forças sociais (a sociedade em seu estado físico, por assim dizer) acabam por ter influência nas inflexões próprias do trabalho do simbólico, como, por exemplo, a ordem dos “planos” ou o papel do “som off” em tal subcódigo cinematográfico, em tal gênero de filmes (METZ, 1980 a, p. 26).

Pensar o cinema como produtor de simbólicos da feminilidade e da negritude é, portanto, ir além das teorias mecanicistas que concebem a tecnologia como um conjunto de ferramentas, um meio de produção, e que basta se apropriar dela para se produzir um objeto, a que se denomina filme, mesmo porque este pensamento reduz o sujeito a um “simples operador do ferramental, um servidor da máquina” (FLUSSER, 1983). O cinema é uma linguagem constituída por um complexo sistema de representações, no sentido proposto por Stuart Hall:

A representação é a produção de sentido através da linguagem. Na representação, os construcionistas argumentam, usamos sinais, organizados em línguas de diferentes tipos, para nos comunicarmos significativamente com os outros. As línguas podem usar sinais para simbolizar, representar ou referir-se a objetos, pessoas e eventos no chamado mundo "real". Mas, eles, também, podem fazer referência a coisas imaginárias num mundo de fantasia. Não há relação simples de reflexão, imitação ou um-para-um entre a linguagem e o mundo real. O mundo não se reflete com precisão ou de qualquer outra forma no espelho da linguagem. A língua não funciona como um espelho. O significado é produzido dentro da linguagem, em e através de vários sistemas de representação que, por conveniência, chamamos de "línguas". O Significado é produzido pela prática, o "trabalho" da representação. Seu constructo através da significação, ou seja, significação – produção - práticas (2011, p. 28) (Tradução própria).⁵

⁵ *Representation is the production of meaning through language. In representation, constructionists argue, we use signs, organized into languages of different kinds, to communicate meaningfully with*

Pensar a linguagem cinematográfica no escopo de uma teoria das representações, exige uma visada semiológica sem, contudo, perder de vista disciplinas como a política – relações de poder e regimes de significação, por exemplo, o que me leva a concordar com Christian Metz, quando este argumenta:

Nos estudos cinematográficos, [...] a semiologia (ou as semiologias) não podem substituir as diversas disciplinas que abordam, especificamente, o fato social (fonte de todo simbolismo), com leis que determinam as do simbolismo sem com elas se confundirem: a sociologia, a antropologia, a história, a economia política, a demográfica etc. A semiologia não as pode substituir assim como também não deve repeti-las (perigo da repetição ritual ou do “reducionismo”) (1980 b, p. 25).

Isto justifica a compreensão adotada nesta tese, sobre o cinema como um dispositivo tecnopoético, uma vez que junciona tecnologia, linguagem e estética, percebidas a partir dos estudos da cultura, orientados pelas teorias das relações de gênero e raça que incluem representações sociais numa simbólica atravessada por relações de poder em diversos sentidos, triangulados pelo poder de representação, interpretação e apresentação.

O que denomino como poder de representação, refere-se à potencialidade de produção de signos, códigos e simbólicos; o poder de interpretação à capacidade destes elementos serem apreendidos e compreendidos por alguém a quem se destina; e, o poder de apresentação à materialidade inerente ao ato de comunicar algo sobre alguém para alguém e por alguém, ou seja, de tornar algo “visível” para que possa “ser visto”. O que configura, portanto, o caráter daquilo que venho denominar como dispositivo tecnopoético, em seu sentido expandido.

Tereza De Lauretis (1987) argumenta que se pode pensar as relações de gênero, e que, aqui, expando para as relações de raça, como representação, produto de inúmeras tecnologias sociais, nas quais se inclui o cinema, mas também todas as linguagens. A partir desta proposição, infiro que as representações de gênero e raça são simbólicos que identificam e diferenciam sujeitos. O imponderável

others. Languages can use signs to symbolize, stand for or reference objects, people and events in the so-called “real” world. But they can also reference imaginary things an fantasy world. There is no simple relationship of reflection, imitation or one-to-one correspondence between language and the real world. The world is not accurately or otherwise reflected in the mirror of language. Language does not work like a mirror. Meaning is produced within language, in and through various representational systems which, for convenience, we call “languages”. Meanings is produced by the practice, the “work” of representation. His constructed through signifying, i.e., meaning – producing – practices.

é pensar que o dispositivo tecnológico age *per se*. Há sempre um sujeito que utiliza o dispositivo-cinema para produzir o dispositivo-linguagem, e disso decorre todas as implicações que levam às múltiplas representações, interpretações e apresentações possíveis que emergem deste processo criativo e dialógico de produção de simbólicos identitários.

Assim, acompanho, ainda, os argumentos de Christian Metz:

Após a constatação evidente de que é o homem que faz o símbolo, acaba sempre por vir o momento em que também se vê que é o símbolo que faz o homem: é uma das grandes lições da psicanálise, da antropologia e da linguística. (1980 b, p. 27).

O que pode ser aplicado aos conceitos de feminilidade e negritude como formas de representação simbólicas de identidades consolidadas como paradigmas sociais, históricos ou culturais. Neste sentido, o cinema é evidentemente uma tecnologia social, um agente histórico e um produtor de cultura.

De outra feita, o uso dos termos feminilidade e negritude são demasiadamente amplos, mas se reconhece que funcionam como categorias classificatórias, onde se confinam determinados sujeitos, mas nem, por isso, é possível definir com clareza o que é uma ou outra coisa, senão que são denominações que servem a algum tipo de poder. A quem interessa essa classificação, é um tema recheado de contradições. Daí, preferi adotar “mulher negra”, como um conceito que se pode reconhecer mais política que visualmente.

O importante, penso, é compreender tanto a representação quanto a interpretação e a apresentação dentro de um dispositivo-linguagem com foco na significação, pois é, neste território, que se produz o sentido de qualquer simbólico, ou como diz Christian Metz:

[...] a significação também possui razões mais dissimuladas e permanentes (por definição menos visíveis, impressionando menos os espíritos), e cuja validade, no estado atual dos conhecimentos, se estende ao conjunto da humanidade, isto é, ao homem como “espécie” biológica. Não que o simbólico pertença ao “natural”, ao não-social, nas suas bases mais profundas (que são sempre estruturas e não fatos), a significação já não é somente uma consequência da evolução social, torna-se parte integrante, ao lado das infraestruturas, da constituição da própria socialidade, que por sua vez, define a raça humana (1980 c, p. 27).

Assim, a partir de um filme, aspectos de um determinado modo de compreender a mulher negra, podem ser desvelados como pontos de vista de

alguém, considerando-se que esta categoria de pessoas, está inserida num processo de construção simbólica muito mais amplo, pois se trata de uma questão de gênero e raça, que não pode ser compreendida como dada, natural. São construções linguísticas, sociais, históricas, culturais, mesmo que plasmadas ao biológico do sexo e da cor.

Uma vez que configuro esta tese no escopo dos estudos culturais, entendo a linguagem como um elemento constitutivo de uma prática cultural, sujeita a todas as inferências e implicações que possam advir desta experiência, e no caso do cinema, elaborada de modo a produzir um objeto-filme. Corroboro com os pensamentos de Raymond Williams, que assim a define:

[...] a linguagem não é um meio puro, através do qual a realidade de uma vida ou a realidade de um evento ou de uma experiência, ou a realidade de uma sociedade pode “fluir”. É uma atividade socialmente partilhada e recíproca, já incorporada nas relações ativas, dentro das quais todo movimento é uma ativação do que já é partilhado e recíproco, ou pode vir a sê-lo. Assim, fazer uma explicação a outrem é, explícita ou potencialmente, como qualquer ato de expressão, evocar ou propor uma relação. É também, através disso, evocar ou pressupor uma reação ativa com a experiência que está sendo expressa, quer essa condição de relação seja vista como a verdade de um acontecimento real, quer como significação de um acontecimento imaginado, a realidade de uma situação social ou a significação da resposta a ela, a realidade de uma experiência privada, ou a significação de sua projeção imaginativa, ou a realidade de alguma parte do mundo físico, ou significação de algum elemento de percepção ou resposta a ele (1979, p. 166-167).

Esta concepção de linguagem como uma experiência dialógica entre o real e o simbólico, se mostra bastante adequada para se tratar do cinema e, também, para se pensar relações de gênero e raça.

Reforçando esta argumentação, entendo como cabível adotar a concepção de linguagem, proposta por Stuart Hall como um

[...] Sistema de representação. A linguagem é composta por signos (sinais) organizados em vários relacionamentos. Mas os signos só podem significar se nós possuímos códigos que nos permitam traduzir os nossos conceitos em linguagem - e vice-versa (2011, p. 28-29). (Tradução própria).⁶

Infere-se, partindo destas colocações, que o cinema se constitui por um sistema de signos, códigos e tecnologias, e ao final, de um regime de significação, onde as representações adquirem sentidos. Qualquer tema que se trate, através do

⁶ [...] *system of representation. Language consists of sign organized into various relationships. But signs can only convey meaning if we possess codes which allow us to translate our concepts into language – and vice-versa.*

cinema, o será configurado pela linguagem, pelo discurso simbólico da poética audiovisual.

Ressalte-se que trabalhei com dois conceitos de gênero: o primeiro, de modo menos aprofundado, o gênero discursivo do filme, que pode ser visto como uma classificação de estilo. Continuando o mesmo raciocínio apresentado na dissertação de mestrado:

A noção de gênero, neste caso, está associada ao fato de que a prática de fazer filmes produz objetos classificáveis por seus efeitos de estilo sobre o conteúdo. Um filme-documentário pode ser definido como um gênero, assim como um filme de ação, ou de aventura, drama social ou histórico. O filme pode ser reconhecido como uma obra de arte, e como tal, visto e interpretado à luz das transformações sociais nas quais se inscreve, podendo ser analisado a partir das especificidades de uma linguagem (SANTOS, 2008, p. 70).

Para esta tese, este conceito de gênero vai interessar bem menos que aquele ligado às relações sociais ligadas à definição política de sexo e sexualidade. Este estudo adota o estilo tratado por Marta para orientar sua realização cinematográfica, apenas no sentido de configurar um lócus, um ponto de partida quanto à um sistema linguístico cinematográfico, uma vez que desde o principio se pretendeu realizar um filme, partindo da realidade, de pessoas reais e não de uma ficção com personagens imaginadas e inventadas a partir de uma concepção fantasiosa. Classificar a narrativa fílmica realizada por Marta, servirá apenas para localizá-la no universo do cinema como um todo, mas em nenhum momento realizar este ou aquele estilo de filme foi fundamento para o trabalho de Marta, a intencionalidade política levou à configuração de uma poética, até certo momento denominada filme-documentário, mas que ao final demonstrou ser inconsistente, ou insuficiente, para classificar o resultado atingido.

Deste modo, penso que a conceituação de gênero no escopo das sexualidades, torna-se relevante na medida em que se busca compreender os modos como a condição existencial de Marta, como uma “mulher negra”, vai inferir uma qualidade poética ao seu filme.

Concordando com Tereza De Lauretis, quando esta afirma que: “gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe” (1987), pode-se considerar então que a representação da mulher negra no cinema estará, de certo modo, de acordo com a cultura na qual se insere, sendo portanto uma manifestação

cultural em sua acepção antropológica. Compreendem-se manifestações culturais, como um conjunto de atividades e práticas distintamente humanas, simbólicas, que ultrapassam a materialidade dos objetos produzidos, englobando tanto a produção quanto o próprio produtor e, também e sempre, o seu destinatário.

Assim, a partir de um filme, aspectos de um determinado modo de compreender a feminilidade e a negritude, podem ser desvelados como modos de ser e de viver, considerando-se que esta categoria de pessoas está inserida num processo de construção simbólica muito mais amplo, situadas num contexto a que chamamos “cultura”, ou seja, no centro das relações que se processam na construção dos sujeitos.

Gênero é a representação de uma relação [...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer [...] gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe (LAURETIS, 1987, pp. 210-211).

Pensado desta forma, pode-se dizer que o gênero feminino se constitui na relação que as mulheres estabelecem com a sociedade, como um todo. Não se trata, portanto, de pensar a “mulher” no confronto dualista mulher-homem, esta é só uma parte do drama. Trata-se muito mais de compreender as posições que este gênero ocupa no mundo. Se pensarmos nos movimentos sociais de mulheres e, principalmente, nos movimentos feministas, pode-se evidenciar que as suas demandas são pelo reconhecimento do papel que desempenham no todo da constituição social e cultural universal, ou seja, não se trata de uma reivindicação de gênero, mas da reivindicação de um direito à diferença e à igualdade.

Pensar o cinema como produtor de simbólicos da feminilidade e da negritude é, portanto, ir além das teorias mecanicistas que concebem a tecnologia como uma ferramenta, um meio de produção, e que basta se apropriar dela, para se produzir um objeto a que se denomina filme. É, de fato, algo bem mais complexo, mesmo porque este pensamento determinista reduz a sujeita a uma simples operadora do ferramental. É, antes, mergulhar nas teorias das relações de gênero que incluem representações históricas e culturais atravessadas por relações de poder em diversos círculos.

[...] pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica focaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; dessa forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 1987, p. 208).

A função simbólica desempenhada pela linguagem, nos dispositivos cinematográficos, é atestada pelo fato de que, quando uma mulher negra produz um filme que fala sobre mulheres negras, ela tem, necessariamente, a intenção de dizer isso, e sobre isso a outros. Para realizar tal prática e intenção, esta mulher negra se utiliza de um conjunto de códigos estruturados, de simbólicos que configuram, também, a linguagem cinematográfica.

Stuart Hall argumenta:

Estes códigos são cruciais para a significação e a representação. Eles não existem na natureza, mas são os resultados de convenções sociais. Eles são uma parte fundamental de nossa cultura - nossos "mapas de significação" compartilhados - o que aprendemos e inconscientemente internalizamos como nós nos tornamos membros de nossa cultura. Estas construções ancoram a linguagem e nos introduz, assim, no domínio simbólico da vida, em que as palavras e as coisas funcionam como sinais, no coração mesmo da própria vida social (2011, pp. 28-29). (Tradução própria).⁷

Mesmo que se discuta que o cinema seja ou não uma linguagem estruturada como a língua, quando uma mulher negra, ou qualquer outro sujeito, se apropria dele para falar alguma coisa, ele se torna uma linguagem estruturada de tal forma que se poderá compará-la com a língua, o que, de alguma forma, possibilitou que a mulher negra, sujeita desta pesquisa, pudesse pensar em realizar um filme pela primeira vez, permitindo-se analogias linguísticas na medida em que a intencionalidade transcendeu as teorias especificamente cinematográficas, se é que existem. Nesta pesquisa, penso, as teorias vieram posteriormente à prática, possibilitando compreender que “quem não sabe pode saber aprendendo”⁸, mesmo que tenha que inventar aquilo que desconhecemos.

Para se tratar das representações da feminilidade e da negritude no cinema tornam-se necessários buscar, portanto, suportes nas teorias de gênero e raça e

⁷ *These codes are crucial for meaning and representation. They do not exist in nature but are the result of social conventions. They are a crucial part of our culture – our shared “maps of meaning” – which we learn and unconsciously internalize as we become members of our culture. This constructions approach to language thus introduces the symbolic domain of life, where words and things function as signs, into the very heart of social life itself.*

⁸ Referência a uma adinkra: “nea onnim no sua a, ohu”.

suas relações com as linguagens cinematográficas, e desses cruzamentos, elaborar uma epistemologia capaz de explicar e compreender seus significados imanentes e inerentes. No caso do Brasil, pode-se concordar em parte com Cláudia Regina Lahni *et al.*, em sua análise:

A sociedade europeia e patriarcal é, historicamente, tomada como modelo pelos brasileiros. Não corresponder a este modelo é sinônimo de exclusão. O cinema não foge a esta colocação. Para satisfazer às expectativas dentro do padrão dominante às figuras negra e feminina, de um modo geral, não é representativa nos produtos cinematográficos nacionais. Seus papéis são limitados a arquétipos e estereótipos, que contribuem para o fortalecimento da dominação do homem branco. Diante deste paradigma, a inserção da mulher negra no cinema confronta dois fortes fatores predominantes da identidade cultural brasileira e, deste modo, ainda mais discriminada, o que reflete inclusive em outros produtos midiáticos, como é o caso da telenovela (2009, p. 82).

Pode-se reconhecer que este panorama vem sendo alterado graças ao trabalho de afirmação dos movimentos negros e feministas, e que, hoje, podemos encontrar representações da mulher negra no cinema, longe dos estereótipos sexistas e classistas, mas também se deve reconhecer que isto é recente, devendo-se e muito à ascensão social e ampliação de seu poder aquisitivo, ou seja, pela alteração de seus posicionamentos na escala do poder e do consumo.

A feminilidade não comporta apenas questões relativas à sexualidade, e a negritude não é apenas uma cultura de raças, ambas são questões complexas em que se cruzam: cultura, educação, política, imaginário, tecnologia, subjetividade e representação, o que faz extrapolar o sentido do cinema como arte, chegando à linguagem e à cultura visual ou das visualidades, configurando identidades de gênero.

Nas ideias de Judith Butler:

Seria errado supor que a discussão sobre a "identidade" deva ser anterior à discussão sobre identidade de gênero, pela simples razão de que as "pessoas" só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero (2003, p. 37).

Pode-se inferir que a linguagem cinematográfica estabelece padrões de inteligibilidade de gênero e raça, sendo ela mesma condicionada por padrões outros presentes na sociedade, no cotidiano e na realidade que interferem ativamente nas produções de simbólicos identitários, representações de uma mulher negra, por exemplo.

De acordo com Christian Metz, ao se falar do “cinematográfico”, ou seja, de tudo aquilo que se refere ao cinema, estamos falando de três elementos ou níveis de aporte:

Linguagem cinematográfica, especificidade cinematográfica e cinema designam, os três, o cinematográfico, mas enfocando-o sob ângulos diferentes: “linguagem cinematográfica” o designa como fato semiológico, como fato de discurso; “especificidade cinematográfica” o designa na medida em que ele opõe a qualquer estrutura intrinsecamente não-cinematográfica; finalmente, “cinema” o designa como tal e sem qualquer outra precisão: assim, é natural [...] que este último termo conserve além do mais sua acepção neutra e recapitulativa (= total dos filmes somados), que não se acha em contradição com a que está em questão (1974, p. 51).

Entendo a postulação de Metz, como consideração do cinema como um território cultural referente a todos os filmes existentes, superando o objeto para englobar a tecnologia em seu sentido amplo, conforme já conceituada anteriormente, de onde destaco a categorização do cinema como um dispositivo, que denomino “tecno-poético”.

Quando se fala em linguagem, está-se falando de um sistema estruturado de signos, mas principalmente de códigos. Essa “codicidade” (METZ, 1974), específica do cinema, definirá o que seja cinematográfico. Pode-se indagar se o caminho a ser traçado para sua compreensão e estabelecimento de uma epistemologia, digamos, que caracterize uma linguagem especificamente cinematográfica, partirá da análise de “todos” os filmes existentes, de modo a que se percebam os elementos comuns que se repetem e o configuram como uma linguagem própria, ou se, partindo de conceitos gerais e abertos de linguagem e arte, de modo a produzir uma teoria a partir da qual se proceda a análise de todos os filmes produzidos, dizendo que este ou aquele é mais cinematográfico que o outro. Ambos os caminhos podem oferecer pistas desta especificidade, mas nenhum produzirá uma definição fechada do que seja a linguagem exclusivamente cinematográfica, uma vez que se trata de uma linguagem e de uma arte, campos extremamente abertos e plenos de instabilidade.

É sabida a tentação de se comparar a linguagem cinematográfica à língua, propondo-lhe uma sintaxe e mesmo uma gramática. Diversos autores compararam a narrativa fílmica à literária, buscando analogias e simetrias entre as estruturas da língua com os elementos narrativos do cinema. Pode-se considerar estas “similitudes”, como facilitadores para a análise e compreensão do que seja um filme,

mas certamente, tornam-se deficientes para se compreender o cinema como uma linguagem artística.

Metz propõe uma semiologia do cinema, de onde emergem conceitos bastantes úteis, para a compreensão do que seja cinema. Entendo que o principal deles é o que associa semiótica e psicanálise, quando propõe compreender o cinema na sua “significação” (2006), argumentando que “um espetáculo de cinema, como um espetáculo de vida, carrega em si seu sentido, o significativo é dificilmente distinto do significado” (2006, p. 58).

Assim: “A especificidade do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem” (METZ, 2006, p. 76).

Se para Metz:

O que chamamos de “o cinema” não é apenas a linguagem cinematográfica em si, são também as mil significações sociais ou humanas forjadas em outros lugares da cultura, mas que aparecem também nos filmes. Além disso, “o cinema” é também cada filme considerado como todo singular, com seus significantes e seus significados distintos dos da linguagem cinematográfica (2006, p. 92).

Entendo o cinema como um ato linguístico e artístico com características que o colocam tanto no campo da Linguagem quanto da Arte, numa composição de elementos que o distinguem e o diferenciam das demais linguagens artísticas, identificando-o por suas particularidades.

Uma vez que ficarei um tanto na superfície dos estudos semióticos, permito-me aderir aos conceitos de significação propostos por Christian Metz (2006) e Stuart Hall (2011), promovendo um diálogo. Metz carrega em sua proposição a densidade linguística e Hall a antropologia dos processos, o que une a ambos, creio, são os códigos necessários à configuração de uma linguagem carregada de simbolismos, ou seja, o que os aproxima é o fato do cinema ser um produtor de representações e, como tal, pode ser visto tanto como linguagem quanto arte, onde se produzem as suas poéticas passíveis de serem significadas.

Novamente, me interessa pensar nos sujeitos responsáveis por esta significação e o modo como o fazem. O cinema é uma linguagem entre linguagens, uma arte entre artes, e qualquer uma delas poderia “servir” ao propósito representacional das mulheres negras. Deste modo, questiona-se: por que o cinema foi escolhido para tal empreendimento? E escolhido, será capaz de atender de forma

efetiva o objetivo proposto, digamos, politicamente? Por que o cinema e não outra forma de expressão? Quais as vantagens e desvantagens que o cinema apresenta na consecução destes objetivos?

Conforme dito anteriormente o cinema se apresenta como uma forma bastante popular de arte, em função de suas características comunicativas que permite chegar a um numero bastante grande de pessoas que necessitam, apenas, de recursos básicos de comunicabilidade. Este motivo é suficiente para justificar a sua escolha?

Entendo que a natureza simbólica, ao mesmo tempo que direta, da linguagem cinematográfica, possibilita a sua utilização como um recurso de comunicação bastante eficiente. Talvez, aqui, a explicação esteja na intencionalidade engajada, e as características denotativas e conotativas de um filme facilitem a sua compreensão, ao mesmo tempo que a manipulação efetiva daquilo que se quer comunicar de modo a atingir seus objetivos por canais menos diretos e intelectualmente complexos. A imagem diz mais que mil palavras, já se disse inúmeras vezes, mas também permite um alto grau de sublimaridade.

Retomando Stuart Hall, corroboro a ideia de que:

[...] A representação é uma prática, uma espécie de "trabalho", que usam objetos materiais e efeitos. Mas o sentido não depende da qualidade do material do signo, mas da sua "função simbólica". É por causa disso que um som ou palavra em particular representa, simboliza ou representa um conceito que pode funcionar, na linguagem, como signo e transmitir significado - ou, como os construcionistas dizem, significar (signo-i-ficar) (2011, pp. 25-26). (Tradução própria)⁹

Assim, a linguagem cinematográfica, ou a linguagem no cinema, é um sistema representacional em que os signos e códigos que produzem o objeto filme, só adquirem significação quando se considera todas as condições em que se deu a sua produção, o que envolve as estruturas narrativas, os elementos poéticos, a tecnologia e todos os sujeitos envolvidos, bem como, o contexto. Tudo isso combinado num grande dispositivo representacional, sem que se possa prescindir de nenhum de seus elementos constituintes, para ser linguagem e arte.

⁹ [...] *Representation is a practice, a kind of "work", which use material objects and effects. But the meaning depends, not on the material quality of the sign, but on its "symbolic function". It is because a particular sound or word stands for, symbolizes or represents a concept that it can function, in language, as a sign and convey meaning – or, as the constructionists say, signify (sign-i-fy).*

Desde há muito tempo, cientistas e, também alguns artistas, têm buscado reproduzir imageticamente a realidade através dos mais diversos meios. A fotografia, em seus primeiros momentos parecia destinada a realizar esta tarefa, e mesmo o cinema em seus primórdios. Intenção essa superada quase que imediatamente pela descoberta de suas possibilidades como arte e entretenimento, onde a ilusão e a fantasia imperam, incluindo-se a busca por fazê-las parecerem reais.

Logo, se percebeu que mesmo quando se busca reproduzir a realidade tal e qual a vemos, isto é, de fato, impossível, e que o máximo que se consegue é uma representação, um recorte, que nos causa impressão de realidade. Uma pintura, uma fotografia ou um filme são imagens sobre um suporte ou que se processa por meio de uma linguagem, e esta característica lhes retira a possibilidade de reprodução total, pura e simples. Jean-Louis Baudry, com a sua teoria do dispositivo, parece aproximar-se do que Aristóteles denominava de catarse, esta capacidade humana para a dramaticidade, onde precisamos apenas de algumas referências para reconstruirmos, por nós mesmos, a situação completa. Assim, quando se vai ao cinema, de certa forma nos mostramos dispostos a acreditar, a imergir na impressão de realidade que o dispositivo e a linguagem cinematográfica possam vir a nos causar. O cinema leva a vantagem da imagem em movimento, fundamental neste processo catártico.

Para tanto, o cinema foi se desenvolvendo gradativamente como uma linguagem, o que significa dizer, foi formando uma semiologia própria, bem como uma gramática. A utilização deste termo não intenta dizer que o cinema é uma língua ou uma escrita mas, por aproximação, afirmar que assim como a língua, se configura como um sistema de signos, códigos e símbolos que obedecem, ou não, a um conjunto de regras, que foi se alterando ao longo do tempo, de acordo com o aumento da acessibilidade e o desenvolvimento de tecnologias audiovisuais.

A ida ao cinema, nos princípios do século XX, era uma atividade social bem mais glamorosa que hoje em dia, mas é preciso ressaltar que o cinema, como entretenimento, foi logo popularizado pela possibilidade de se colocar um número de pessoas comercialmente significativo, numa sala de exibição.

As pesquisas de materiais, também, trouxeram grandes alterações às possibilidades expressivas do cinema mas, de certo modo, ainda se podem encontrar os mesmos elementos vistos nos primeiros cinemas, aqui se incluindo os

filmes documentários. As duas grandes viradas linguísticas ocorridas no cinema se devem primeiro: à sonorização; e, segundo: à digitalização. O que se busca, aqui, é elucidar que os aspectos linguísticos do filme realizado por Marta, são os mesmos utilizados por qualquer outro cineasta que se tenha proposto realizar um filme documentário, isto querendo dizer que a sua composição narrativa utiliza os mesmos elementos linguísticos encontráveis em qualquer outro filme, deste estilo. Ou, ainda, identificar se Marta propõe uma outra poética, uma outra configuração estilística mais adequada a seus objetivos políticos.

Estes elementos linguísticos, ou narrativos, são: os planos, os enquadramentos, a organização da cena, as imagens, os sons, a música, a iluminação, os efeitos especiais, as transições, os letreiros, o campo, o fora de campo, as ações paralelas, a montagem e a elipse temporal (BRISELANCE & MORIN, 2010).

2.3 Cultura Visual e Arte Engajada

Ao partir do pressuposto que a Cultura Visual transcende a noção de artes visuais, com a qual se vinha analisando as expressões e manifestações plásticas dos artistas, em todo mundo, compreendo as artes visuais como uma derivação da cultura visual contemporânea assolada pelas mídias que possibilitam a reprodução e veiculação de imagens *ad infinitum*. As mídias foram, literalmente, invadindo todos os setores de nossa vida privada e pública. Se falarmos, por exemplo, da imagem, somos colocados diante de uma quantidade tão absurda de objetos e possibilidades de expressão, que não é possível quantificar. Nessas imagens se incluem as classificadas como artísticas em meio a outras algumas vezes inclassificáveis por não poder configurar um pertencimento a esta ou aquela categoria de produtores, por se encontrarem em territórios intersticiais, como o caso da arte e a publicidade, ou da arte e a religião, por exemplo, existem milhares de outros cruzamentos. O que possibilita o processamento de algum tipo de diálogo entre estes territórios é certamente a linguagem, necessária a ambos para que se deem a existir, tanto isoladamente quanto em seus híbridos.

Pode-se pensar, portanto, em artes visuais, sem binarismos, como um campo em que se incluem múltiplas expressões artísticas, sendo o cinema uma delas, localizando-as no escopo da cultura visual como um todo. O cinema já foi referido

como sendo a sétima arte, pressupondo outras seis que o antecedem sem valorações ou hierarquias, mais como um clube seletivo das linguagens artísticas.

Aristóteles, em seus escritos, e mais detidamente em sua “Poética”, trata “[...] da natureza e das espécies de poesia, das características de cada uma, do modo como as fábulas se devem compor para dar perfeição ao poema [...]” (2004, p. 37), falando, portanto, das narrativas, das composições, das formas, das artes como técnicas, e denomina “poética” (ou composição poética) a arte da poesia, ou de compor poesia. O termo aos poucos vai adquirindo um caráter mais amplo, mas guarda, no entanto, o sentido primeiro da composição, da harmonização, da organização arbitrária de elementos linguísticos concernentes a cada linguagem artística, o que nos permite chegar às “poéticas visuais” ou “artes visuais”. Em todo tempo, somos orientados por uma busca: a perfeição, seja o que for.

Aristóteles compõe uma espécie de manual de normas e regras que devem ser seguidas para que se obtenha um resultado satisfatório, definindo já, de início, o que seriam gêneros artísticos: epopeia, tragédia e comédia. O autor-filósofo, ao tratar da poética, acaba por constituir os fundamentos do que se pode denominar “estética”, digamos, o senso de perfeição que se persegue através da forma, o que leva a inferir que uma não pode existir sem a outra, ou seja, estética e poética estão sempre em conjunção. Posso dizer que a estética é a interpretação e a poética a representação, e juntas compõem a apresentação, aquilo que é mostrado no ato de mostrar.

A poética visual pode, portanto, ser entendida como a narrativa visual, como a composição de elementos visuais, e em se tratando de cinema, a narrativa passa a ser audiovisual por associar componentes sonoros, tais como falas, ruídos e músicas, com a particularidade das imagens em movimento.

Os componentes gerais da poética aristotélica estão presentes, de certa forma, em todo filme, mesmo que, nos tempos contemporâneos, tenha perdido a rigidez inicial., ainda assim identifica elementos de composição que podem servir, no mínimo, como unidades de análise: início, meio, fim, unidade, ritmo, extensão, fábula, ação, reconhecimento, coerência, enredo, argumento, linguagem, imitação e catarse. Interessa-me, vivamente, o “reconhecimento” relacionado à imitação, uma vez que no filme realizado por Marta, ela representa as mulheres (imitação do outro) e se autorrepresenta (imitação de si mesma) e, neste processo, produz o (auto) reconhecimento de uma mulher negra.

Foi no século XIX que o conceito abstrato de Arte se generalizou, o que veio fundamentar uma diferenciação entre Arte e Ciência, e mais, entre artistas e artesãos. Ainda guardamos muito do sentido de arte como habilidade que se faz notar, o que foi apropriado pela Indústria Cultural de forma abusiva, colocando a reprodutibilidade na ordem do dia.

Compreendo o cinema como uma arte extremamente dependente da tecnologia, tanto que o denomino de “dispositivo tecnopoético”, uma vez que é impossível produzir qualquer objeto fílmico sem contar com aparatos mecânicos e simbólicos. No entanto, o cinema é uma produção humana sofisticada, cujo valor simbólico ultrapassa o utilitário. Segundo Raymond Williams:

Quando essas distinções práticas se fazem valer, num modo determinado de produção, arte e artista suscitam associações ainda mais gerais (e vagas) e propõem-se a expressar um interesse humano geral (isto é, não utilitário), ainda que, ironicamente, a maioria das obras de arte seja efetivamente tratada como mercadoria e a maioria dos artistas, ainda que com justiça afirmem intenções muito diferentes, seja efetivamente tratada como uma categoria de artesãos ou trabalhadores especializados independentes, que produzem certo tipo de mercadoria marginal (2007, p. 62).

Neste contexto, pode-se questionar se interessa à Marta denominar a si mesma ou ser chamada de artista, e o filme que ela se propôs fazer, de uma obra de arte. Independentemente dessas questões, que posteriormente poderão ser tratadas, a ação de fazer um filme, realizada por Marta, pode ser localizada no campo das artes, ressaltando-se que se trata de uma obra, produto de ações coletivas diversas.

A arte pode ser pensada como uma linguagem expressiva, comunicativa, cuja valoração depende de relações sociais complexas, e de onde se originam campos epistemológicos, tais como: a estética e a cultura. A arte é, portanto, uma forma de conhecimento que para ser apropriado, depende que se desenvolvam certas competências gerais e habilidades técnicas específicas. No caso do cinema, este complexo de fatores se torna evidente.

Compreender a Arte, no sentido da ação que Marta realizou, é percebê-la como uma “ação coletiva” (BECKER, 2003), por ser uma produção social que fala de estruturas sociais. Inúmeras ações são desenvolvidas por pessoas, organizações e instituições, evidenciado “conexões cooperativas” que produzem, ao final, um objeto cultural, uma manifestação ou obra de arte. Penso que esta característica

leva ao termo “dispositivo”, por se tratar de uma composição, uma disposição de ações, equipamentos, concepções e estratégias concernentes a diversos campos, incluindo-se a Arte. O produto final – o filme, é um produto de diversos obreiros, sendo, portanto, um produto social.

Howard S. Becker assim argumenta:

[...] para todas as artes, o que nós sabemos à respeito, envolve elaboradas redes de cooperação. Uma divisão de trabalho é requerida a efetivar-se. Tipicamente, muitas pessoas participam do trabalho sem o qual a performance ou artefato não poderia ser produzido. Uma análise sociológica de qualquer arte aponta para alguma divisão de trabalho (2003, p. 86).

O cinema não deixa dúvidas sobre isso. Há uma extensa lista de ações técnicas distintas, mas há também um lado místico, metafísico, que transcende o caráter técnico. O cinema permite que se acesse a realidade e o imaginário de uma forma radical, tornando o onírico visível, em função da qualidade das representações que produz. Sendo uma arte coletiva, as representações que produz serão sempre sociais.

Acompanho a argumentação de Raymond Williams, quando este fala da produção social da arte como algo que a faz aproximar-se, vertiginosamente, do seu sentido de mercadoria. Uma das possibilidades de se afastar desse sentido é assumir uma intencionalidade política em sua produção, colocar *a priori* um objetivo político, o que pode impedir, ou pelo menos minimizar, que o filme se configure meramente como uma mercadoria, mas não afasta de um possível sentido instrumental. Esta intencionalidade política pode ser traduzida como engajamento.

Certos artistas pensam a arte engajada como aquela que lhes possibilita se colocarem no meio do povo, assimilando sua linguagem de modo a “[...] exprimir corretamente na sintaxe das massas, os conteúdos originais”(HOLLANDA, 1992, p. 19). Uma interessante semelhança à visão de Walter Benjamin, quando fala de Bertolt Brecht, dramaturgo alemão, e seu teatro épico. Brecht defendeu durante toda a sua vida o teatro engajado militante, transformador social imperioso e, sobretudo, pedagógico.

Pode-se considerar o pensamento de Augusto Boal:¹⁰

¹⁰ Dramaturgo, Teatrólogo e Ensaísta brasileiro, responsável pela teoria do Teatro do Oprimido.

A arte do artista cria conjuntos de espectadores que nela se vêem refletidos, seja seu tema a solidão ou a luta de classes. Esta obra tanto pode levar seus espectadores à contemplação admirativa, como pode estimulá-los, pelo exemplo e inspiração, à ação transformadora da realidade (1991, p. 109).

Penso que neste estudo, o conceito de arte engajada é aquele que se aproxima de uma arte pedagógica, no sentido que deseja transformar estados de consciência através do (auto) conhecimento. Assim como afirma Walter Benjamin: “um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém”(1987, p. 132). O que deixa evidente, é que se trata de conscientizar não apenas os destinatários da produção artística, mas os próprios artistas, de suas condições humanas, de suas relações de poder, do significado de suas representações, enfim, de si no mundo material e imaterial.

Ainda, segundo Boal: “Arte é o objeto, material ou imaterial. Estética é a forma de produzi-lo e percebê-lo. Arte está na coisa; Estética, no sujeito e em seu olhar”(1991, p. 22), o que me leva a pensar que quando Marta, uma mulher negra, propõe a realização de um filme, o faz a partir de uma “necessidade” que a interpela. Esta assertiva aponta para uma reflexão, que parte do princípio de que a feminilidade e a negritude são identidades das quais se pode produzir representações cinematográficas, que vão configurar um objeto passível de ser classificado por sujeitos interessados em identificar por diferenciação as narrativas fílmicas, nas quais as mulheres negras ocupam certas posições de sujeitas, sejam como tema ou realizadoras, atrizes ou personagens.

Há um cinema que possa ser classificado como um “cinema negro feminino?” Esta questão pode suscitar a ideia de que esta expressão, tenha sido cunhada tanto pelas próprias sujeitas negras quanto por outro grupo de interesses variados, e que isto se deu sob determinadas circunstâncias históricas, sociais e culturais que envolvem tempo cronológico, espaço geográfico, contexto político, social e cultural que, produzindo tensões, acabam por configurar uma identificação do que seja um cinema negro feminino, ou seja, de um cinema que se analise pelo ponto de vista da negritude feminina.

Assim como se fala em crítica feminista para delimitar uma tautologia para os estudos da feminilidade, pode-se falar de uma crítica étnico-racial negra, para se delimitar um campo onde se estude a negritude como esta parcela da humanidade

tratada diferenciadamente, por exemplo, pelo cinema. A justificativa, portanto, para a existência de um cinema negro feminino está em que existam outros cinemas.

No Brasil, a representação dessa negritude feminina, no cinema, pode ser vista a partir da presença de atrizes negras nos filmes, assim como da qualificação das personagens que estas atrizes interpretam e suas relações com as mulheres negras reais e cotidianas. Estas visões podem traçar um panorama baseado numa história masculinista branca, eurocêntrica, na qual as mulheres negras ocupam determinados papéis, ou são estereotipadas, segundo os interesses dessa hegemonia. Num clima ainda mais rarefeito, pode-se falar do cinema realizado por mulheres negras cineastas, os poucos nomes encontrados se devem muito mais à carência de dados e informações do que propriamente ao número de mulheres realizadoras.

Para falar de mulheres cineastas, pode-se tomar, como exemplo, a publicação “Cinema da Retomada”, de Lúcia Nagib (2002), onde aparecem os depoimentos de 90 cineastas brasileiros dos anos 1990, entre eles se destacam: Tatá Amaral, Eliane Caffé, Carla Camurati, Monique Gardenberg, Bia Lessa, Mirella Martineli, Susana Moraes, Mara Mourão, Lúcia Murat, Fabrícia Alves Pinto, Jussara Queiroz, Monica Schmiedt, Helena Solberg, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck e Tisuka Yamasaki; ou seja, 19% dos cineastas listados são mulheres. Mesmo que seja mera coincidência, nenhuma destas se auto-declararam negras, ou fizeram em seus relatos qualquer referência à questão, embora, todas estas estejam envolvidas, de alguma maneira, com a militância da causa feminina contemporânea.

Depois de duas décadas desta publicação, ainda, não se encontram outras que tracem sequer um panorama da presença de cineastas negras, no cinema nacional. A presença da mulher, atrás da câmera, vem se ampliando progressivamente de acordo com a ampliação da acessibilidade, e das frentes de afirmação de gênero e raça. A tecnologia digital tem possibilitado que cada vez mais e mais artistas produzam seus filmes, mesmo que ainda se enfrente muitas dificuldades na veiculação comercial de suas obras.

No entanto, os/as artistas negros/as sempre estiveram presentes nas produções cinematográficas brasileiras, e atores/atrizes como Grande Otelo, Neusa Borges, Ruth de Souza, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Zezé Motta, Maria Ceíça, Thalma de Freitas, Lázaro Ramos, Thais Araújo e, muitos outros, são reconhecidos

como grandes nomes do cinema nacional. Todavia, suas personagens têm sido, quase sempre, representações estereotipadas. As imagens erotizadas da mulher negra, por exemplo, foram sempre muito exploradas. A invenção da “mulata” não foi realizada pelo cinema, mas certamente foi por ele veiculada e reificada, durante muito tempo. Uma das dificuldades de se compreender a imagem da mulher negra, no cinema brasileiro, é perceber se estas imagens correspondem a representações sociais da realidade ou se compõem um estilo perseguido por cineastas brasileiros/as, como uma feição nacional.

Um dos questionamentos mais frequentes feitos ao cinema brasileiro por intelectuais e artistas negros, é o de que nossos filmes não apresentam personagens reais individualizados, mas apenas arquétipos e/ou caricaturas: “o escravo”, “o sambista”, “a mulata boazuda”. A acusação é pertinente, embora o cinema brasileiro moderno prefira, em geral, personagens desse tipo, esquemáticos ou simbólicos, negros ou não (RODRIGUES, 2001, pp. 28-29).

Ao longo de pouco mais de um século, os desenvolvimentos técnico e tecnológico e as abordagens estéticas passaram por grandes transformações. A imagem digital se apresenta como ponto de virada, principalmente, por sua acessibilidade e agilidade de manuseio. Este desenvolvimento possibilitou que o cinema, cada vez mais, pudesse ser realizado por mulheres brancas e negras, nas mais diversas condições e situações sociais. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento social e cultural trouxe transformações que alteraram, significativamente, a imagem da mulher negra no cinema. Estas alterações possibilitaram o surgimento de um cinema negro, cada vez mais, feito por negros e entre estes mulheres afirmando sua negritude à frente e por trás das câmeras, buscando redefinir seus simbólicos. Novas imagens da mulher negra se projetam e compõem uma nova possibilidade de significação poética e política dessas sujeitas.

Durante o percurso desta pesquisa, pude encontrar vários nomes de mulheres negras assinando a direção de filmes sobre temas diversos, principalmente, curtas-metragens. Eis algumas cineastas brasileiras declaradamente negras e seus filmes, entre outras: Viviane Ferreira – “Mumbi”; Sabrina Fidalgo – “Black in Berlin”; Cely Leal – “Noitada de Samba”; Janína Oliveira – “Rap de Saia”; Juliana Chagas e Renata Schiavini – “Pedra do Sal”; Luana Paschoa e Amanda Faustino – “Na Real”; Mariana Campos – “Amanhecer”; Miriam Juvino – “Deus Ihe Pague”; Lilian Santiago – “Eu tenho a palavra”; Adriana Dutra – “Fumando Espero”;

Aída Queiroz – “Noturno”; Anna Azevedo – “Geral”; Daniela Broitman – “Meu Brasil”; Tetê Moraes – “ O sol – caminhando contra o vento”; Marina Meliande – “A alegria”; Janaína Re.FEm. – “Vírus Africano”; Sabrina Rosa – “Vamos fazer um brinde”; Dandara – “Gurufim na Mangueira”; Fabíola Araújo ‘ “Água de Meninos – A feira do Cinema Novo”; Kênia Freitas – “Primeiro Plano”; Carmem Luz – “Poema para Quenum”; Yléa Ferraz – “Cheiro de Feijoada”; e Patrícia Freitas – “Crimes de ódio”. Estes nomes foram encontrados em *sites* e programas de festivais de cinema, realizados de 1990 a 2012, outros apareceram em *sites* relacionados, sem referência ao filme realizado. São elas: Brigitte Vayner, Claudia Miranda, Débora Almeida, Jurema Batista, Lelette Couto, Luiza Barros, Maria Arlete, Maria do Rosário Malcher, Ana Gomes, Elaine Ramos, Maria Alves, Regina Rocha, Laura Ferreira, Ana Claudia Okuti, Danila de Jesus e Vilma Neves.

Também ocorreram alterações significativas nas suas representações com personagens menos estereotipados, em filmes de estilos diversos, como é o caso de: “Ó Pai, Ó!”, de Monique Gardenberg; “O Besouro”, de João Daniel Tikhomiroff; e, “As filhas do Vento”, de Joel Zito Araújo. Filmes que foram exibidos nos grandes circuitos comerciais de cinemas brasileiros.

A denominação “cinema negro”, não se refere propriamente a um estilo tal como drama, comédia ou policial, e, por isso, talvez a ideia de identidade possa responder, de forma mais efetiva, a esta classificação, nos termos propostos por Stuart Hall e Clifford Gertz. Para estes, a identidade está imbricada numa rede de relações sociais, históricas, culturais e subjetivas que ultrapassam uma classificação estilística, por ser, antes de tudo, uma categorização política.

Ao falar de um cinema negro, pode-se partir de uma perspectiva histórica, em que a construção de tal identidade tenha se dado através da quantidade e qualidade de participação de artistas realizadores negros e negras. No Brasil, o Cinema Novo foi responsável pela disseminação de ideais antirracistas, ao trazer negros e negras para o protagonismo de suas produções, na contramão da ideia de uma “democracia racial evocada para por fim às tensões étnicas” (SOUZA, 2006, p. 21).

Encontram-se registros da participação de artistas negras e negros desde os primórdios do cinema no Brasil, mas foi somente a partir da década de 1990, que se afirmou uma posição de fato, porém o termo “cinema negro” só foi cunhado a partir do momento de afirmação de uma brasilidade independente do cinema internacional.

A partir da década de 1990, os jovens realizadores negros vêm se posicionando no campo cinematográfico através dos seus filmes e propondo novas formas de debater a questão racial na mídia. Destaco dois movimentos recentes encabeçados por cineastas e atores negros que reivindicaram novas formas de representação e um cinema negro. O primeiro chamou-se Cinema Feijoada e foi encaminhado por cineastas, em sua maioria curta-metragistas, residentes na cidade de São Paulo. O grupo apoiou o manifesto Dogma Feijoada escrito pelo cineasta Jêferson De. [...] Em 2001, durante a 5ª edição do Festival de Cinema de Recife, atores e realizadores negros assinaram o Manifesto de Recife (SOUZA, 2006, p. 28).

Tanto o Dogma Feijoada quanto o Manifesto de Recife reivindicavam diferenciações tanto estéticas quanto políticas, no sentido de identificar um cinema produzido por negros e negras como forma de expressarem suas diferenças, em relação ao cinema hegemônico, buscando, por exemplo, tratamento governamental paritário no apoio a projetos e iniciativas das categorias ligadas à negritude. Ambos desejavam alcançar com seus filmes, o mesmo patamar que qualquer outro, mas trazendo consigo a diferenciação racial negra como uma marca.

Encontram-se no Dogma Feijoada, considerando a “gênese do cinema negro brasileiro”, indicações explícitas que deveriam ser necessariamente seguidas:

1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível; 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; e, 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (SOUZA, 2006, pp.27-28).

Já o Manifesto de Recife traz preocupações mais políticas e financeiras, buscando assegurar a possibilidade de realização através de programas de incentivo governamental, com foco específico na etnicidade.

1) o fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (SOUZA, 2006, p. 28).

Estas orientações, a princípio radicais, contribuíram para a ampliação do debate em que se tornou evidente, que um cinema brasileiro legítimo passa pela legitimação de um “cinema negro”, uma vez que traz à tona questões e atores

sociais quase sempre relegados a um segundo plano. A novidade instaurada a partir destes movimentos, é a reflexão efetiva sobre a negritude no cinema brasileiro, o que orientou inúmeros projetos, tais como: festivais de cinema, criação de ONGs e Fundações Culturais, nas quais o cinema é item obrigatório de suas agendas, de modo a tratar o tema com mais profundidade.

Entretanto, mesmo em documentos como esse, a presença da mulher negra realizadora aparece de modo tímido. No caso do Dogma Feijoadá, o termo genérico “negro” não atende a uma série de reivindicações da mulher negra, como é o caso de “homem” nas questões de gênero.

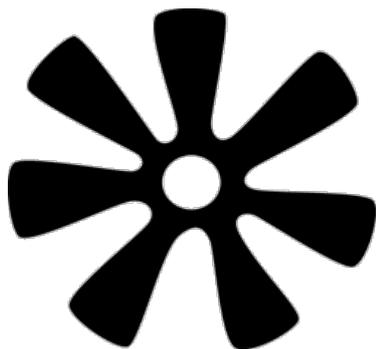
Já o Manifesto de Recife, apresenta a diferenciação do masculino e feminino como forma de avanço nestas questões, mas traz o termo “afrodescendentes” que, no caso brasileiro, ainda é extremamente discutível, uma vez que engloba uma alta percentagem da população que não carrega a marca da cor, e por este fato, recebe tratamento menos racista.

Vale lembrar que o fluxo social capitalista traz, para o cenário, o viés mercadológico, que se orienta pelo aumento do poder de consumo da população negra. O desenvolvimento de produtos voltados para este público é uma realidade incontestável. O aumento do protagonismo da mulher negra, na publicidade, através da veiculação de suas imagens é um exemplo disso. O que se reflete também no cinema.

O cinema negro feminino, portanto, pode ser visto como mais uma mercadoria, assim como as imagens das mulheres negras que se reproduzem midiaticamente. Segundo Stuart Hall:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais é possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural”. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua fraca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas (2006, pp. 75-76).

Juntando os pontos, pode-se compreender que a própria identidade “mulher negra”, seja algo que se defina para atender determinadas conveniências da própria sujeita ou do mercado, por exemplo. É impossível escapar de uma intencionalidade mercantil, na medida em que o mercado se posta atento a toda a possibilidade de ser ampliado, não interessando qualquer tipo de classificação que não seja a de consumidor. Resta, então, à sujeita se autoafirmar neste contexto, segundo suas próprias aspirações, isto dito, as identidades que uma mulher negra pode assumir, são inumeráveis, e suas escolhas dependerão de seu estado de consciência. Ao pensar nestas imagens identitárias, de como se produzem e se reproduzem, pode-se identificar intencionalidades complexas, pois se de um lado temos a interpelação mercadológica que é preciso considerar, de outro, podemos encontrar movimentos de resistência, que buscam a transformação dos paradigmas culturais com os quais temos convivido, desde muito tempo.



**ANASE NTONTAN.
A TEIA DA ARANHA**

3 UMA MULHER NEGRA

Este capítulo discorre sobre a condição humana de Marta, como mulher negra, partindo do conceito de identidade como um processo perlaborativo, um ato linguístico que produz simbólicos, significantes, significados, significações e significâncias e, portanto, representações, imagens que ela produz de outras mulheres e de si mesma, construindo-desconstruindo identidades nas quais se imbricam e solubilizam analogias, metáforas, metonímias, similitudes e diferenças, constituídas por objetos, pessoas, estados, localidades, coletivos, comunidades, atitudes e práticas, enfim, seus modos de ser e de viver como sujeita, tomando como ponto de partida, o fato de ser uma mulher negra. Versa sobre a identidade como um processo permanente de aprendizagem e apropriação como um suporte para a construção de um itinerário político, social, histórico e cultural, e também, ou sobretudo, de uma sujeita cuja identidade se afirma e legitima em suas práticas.

Compreende-se a sujeita, como um estado de consciência, uma atitude diante de si e do outro, um comportamento endereçado, mas, ainda assim, uma condição refratária, móvel, sempre inacabada, que se produz na negociação de significados, nos interstícios e nas ações e práticas a que se dedica, que a reflete e refrata como indivíduo único entre outras sujeitas, no caso, outras mulheres negras.

Ao final, infere-se que Marta busca e constrói sua identidade como mulher negra, do mesmo modo como constrói seu processo de criação deste seu primeiro filme. Suas demandas e questionamentos são concernentes a cada situação e circunstância que enfrenta, exigindo-lhe esforço e criatividade nas suas escolhas e tomadas de decisão. Em ambos processos, como sujeita e realizadora do filme, a comunidade de mulheres negras a qual pertence, por opção, é um lócus fundamental para sua auto concepção e afirmação como sujeita, uma vez que este constructo identitário de si, só tem sido possível porque ela, Marta, tem permanecido

em embate permanente entre quem e o que ela pensa ser (subjetividade) e os conceitos e paradigmas coletivos (sociedade) que as têm condicionado e algumas vezes definido a sua identidade como mulher negra, histórica e culturalmente constituída.

Pode-se dizer que Marta é formada por muitas martas, que imbricando-se constituem um amálgama de identidades possíveis, algumas estereotipadas, outras distintivas, ou uma identidade diferenciada no sentido de que todo processo identitário é, enfim, uma busca pela unidade.

Aproveitando-me do acaso, produzi um acróstico com o nome de Marta, segundo as principais características apontadas por ela mesma, em relação à sua pessoa, assim: **M** de mulher negra; **A** de ativista; **R** de religiosa; **T** de trabalhadora; e , **A** de artista. Estes cinco elementos compõem unidades através das quais se pode pensar a sujeita Marta, e a última letra – **A** de artista, é uma evidência que se busca perceber nesta pesquisa, ou seja, busquei perceber se podia encontrar nas ações de Marta, uma concepção de arte que pudesse orientar o seu processo de criação de um filme, uma concepção estética que apontasse para a sua apropriação do cinema como uma linguagem artística, de modo a produzir uma poética visual, ou seja, uma ligação entre o sentido do ser artista, o processo de criação e a poética visual do filme por ela realizado.

Talvez pareça algo elogioso considerar um acróstico, mas foi aproveitando algo da própria convivência com Marta, que me veio a inspiração, ao que ousou dizer que a poesia pode apontar para questões científicas sem perder sua capacidade objetiva. Entendo que esta liberdade só me foi possível, por se tratar do campo da Arte e Cultura Visual, e de que eu mesmo me apresento como pesquisador-artista, ou artista-pesquisador, valendo-me de ambas as linguagens, da Arte e da Ciência, para vislumbrar algo da subjetividade de Marta.

Cada uma dessas características pode funcionar como uma evidência, ou antes, traços de sua condição humana que se fazem unidades de análise para este estudo, onde se pretende vislumbrar o modo como esta sujeita se apropria, produz e instrumentaliza o filme que produz, visando sua ação sociocultural, política.

Tratar a identidade “mulher negra” como uma categoria dada *a priori*, é pensá-la morta, fixa, estável, o que seria o mesmo que projetar um estereótipo com o qual Marta pudesse ser identificada, conformada num molde estéril. Marta é real e, visualmente, uma mulher negra, pela marca do sexo e da cor, mas é, antes de tudo,

um agente com vontade própria, capaz de tomar posições, por ser uma sujeita ativa em seu processo social, histórico e cultural dinâmico, mas também subjetivo, corporal e psíquico, na perlaboração de si para si e para os outros. De algum modo, é a própria Marta que se constitui como mulher negra, mesmo que ser “mulher negra” seja uma classificação pré-existente à Marta, em último caso, é ela quem se coloca nesta posição e assume todas as implicações deste ato.

Neste estudo, optei por ouvir de Marta como ela mesma procura compreender o “ser uma mulher negra”, partindo de suas concepções, alinhando-se ao que os estudos de identidade, de gênero e raça trazem de concernente à questão do sujeito. Considere-se o fato de que Marta, assim como qualquer outro, vai se construindo performativamente, o que evidencia que o diálogo que trava com o social é fundamental para essa construção, é o que a condiciona, mas não necessariamente determina.

O que estou buscando é vislumbrar a condição humana de Marta, como um processo de construção identitária, ou seja, de busca de individuação, como argumenta com muita propriedade Alain Touraine, em suas proposições para uma “sociologia do sujeito”:

E porque o mundo é aberto e perigoso, diverso e fraturado, a construção do *Eu* torna-se o único princípio de avaliação de situações e das condutas. Mas esse *Eu*, nunca é demais repetir, não é o indivíduo concreto, um pacote de gostos, normas, conhecimentos e lembranças, trata-se da vontade de individuação de cada indivíduo, que se vê assim distanciado de seu eu psicológico e social, que se torna, em contrapartida, capaz de reconhecer os outros como sujeitos, uma vez que estão engajados em esforço análogo de individuação (2004, p. 10).

A intenção desta tese é ater-se à questão do sujeito e da identidade pelo viés sociológico, e também antropológico, daí a adoção das teorias de Touraine por seu posicionamento diante do sujeito, quando diz que este sujeito só pode aparecer no conflito entre o não-social e o social. Isto querendo dizer, que este sujeito se constitui na ação na qual ele toma posição ativa, tornando-se ator social. Apesar de parecer atado ao conceito moderno do sujeito, penso que esta estrutura pode fornecer fundação para compreensão da própria compreensão de Marta, do que seja o sujeito e a identidade.

É o caso, penso, de Marta, que assume uma posição de sujeito no enfrentamento dentro de um movimento social, histórico e cultural amplo, dialogando permanentemente com as instituições das quais faz parte, e ativamente assumindo

uma postura combativa, materializando-se nele e, com isso, se colocando na vida pública.

Segundo Touraine:

A vida pública é o espaço em que se defrontam o universo técnico-econômico, as relações sociais de dominação, a experiência da vida e da morte e a afirmação dos direitos do sujeito, institucionalizados ou não. A vida pública abre grande espaço para os problemas éticos e as exigências morais. [...] são os problemas éticos, aqueles que questionam uma concepção da pessoa e da cultura, os que adquiriram maior repercussão junto à opinião pública (2004, p. 11).

É justamente neste lugar, que foi possível encontrar Marta, no espaço da vida pública, onde ela tem buscado colocar na ordem do dia as questões de gênero e raça, como um problema ético, como uma questão colocada entre o sujeito e a sociedade, que o impede ao mesmo tempo que o impele a individualizar-se, a constituir sua unicidade, ao mesmo tempo em que o massifica. Nesse embate entre o coletivo do outro e o individual do si para si, é que aparece aquilo que se pode denominar identidade, na relação conflitiva entre o privado e o público.

Antes, ainda, Hanna Arendt apresenta o domínio público como o mundo comum, que embora

[...] seja o local de reunião de todos, os que estão presentes ocupam nele diferentes posições, e, assim como se dá com dois objetos, o lugar de um não pode coincidir com o de outro. A importância de ser visto e ouvido por outros provém do fato de que todos veem e ouvem de ângulos diferentes (2010, p. 70).

É bastante sugestivo o fato de Marta ter escolhido tornar-se uma religiosa numa congregação católica, colocando seu projeto privado de vida a serviço de um outro de caráter público. Certos aspectos dessa posição particular de sujeita assumida por ela, podem fornecer evidências para a compreensão de suas concepções estéticas e escolhas poéticas, ao realizar o seu filme.

Para Arendt, o domínio privado tem existência em relação à significação de domínio público. A autora chama a atenção para o sentido do ser ou estar privado de condições de existência; do privativo como um direito à privacidade; daquilo que difere do público em sentido amplo e comum, sendo restrito e particular.

Ao final de sua argumentação, a propriedade se apresenta como o significado mais bem colocado à modernidade, a diferenciação entre as propriedades privada e a pública, o que vem culminar num processo de extrema individuação, quando a

psicanálise universaliza o “eu” onde só havia o outro; e desse confronto considera o sujeito no centro desta disputa entre o social e o privado (ARENDR, 2010), entre o social e o não-social (TOURAINÉ, 2004), de onde emerge e imerge indiscriminadamente.

Num segundo momento, discorro sobre a minha própria condição como sujeito dessa pesquisa. Eu não sou uma mulher negra. Foi com essa assertiva que cheguei perto de Marta, e acredito, que hoje eu não consiga me afirmar, negando essa condição. Parece simples: eu nasci com pele clara e sexo masculino, daí para frente, é tudo possibilidade. Posso, a partir do reconhecimento do que seja ser uma mulher negra, modificar o meu modo de ser, agir e de viver comigo mesmo e em sociedade? No fundo, esta é uma pergunta (im)pertinente.

3.1 Marta Cezaria de Oliveira

O que significa ser uma mulher negra? A resposta para esta pergunta encontra-se muito além do fato biológico do sexo e da pigmentação da pele, é um constructo e também uma representação social produzida histórico e culturalmente. O objetivo desta indagação é localizar o lugar de fala da sujeita Marta Cezaria de Oliveira, trazendo alguns dados etno-biográficos sobre sua tomada de consciência como mulher negra, seu engajamento e militância no movimento negro feminista.

Tomando como ponto de partida a concepção de Stuart Hall de que a modernidade tardia produz identidades descentradas, fragmentadas, multifacetadas, pode-se dizer que a busca pela unidade da sujeita Marta se apoia na sua ação política, no ato de se constituir como uma atriz social, aquela que sendo única pode, no entanto, desempenhar inúmeros e múltiplos papéis, de acordo com as demandas e interpelações sociais, intersubjetivas. Os modos de ser e de viver de Marta, como mulher negra, ativista política, religiosa, trabalhadora e, possivelmente, artista. E entre esses papéis, aqueles que lhe são demandados pela vida familiar e privada. Ao se tornar religiosa Marta não buscou a reclusão, bem ao contrário, buscou a atuação nas comunidades, nos arranjos sociais e, principalmente, na causa da mulher negra, enfim, na vida pública. O trabalho de Marta, também, está diretamente associado às ações políticas e sociais da Congregação e do Grupo Dandara. Ela se unifica na sua ação política, tendo como fundação a sua condição de mulher negra.

O ser artista é uma categorização que Marta dará a si mesma caso julgue necessário, independentemente de qualquer julgamento público que venha posteriormente.

As ideias de Stuart Hall não são contraditas por Alain Touraine, quando este argumenta que o sujeito é produzido por sua ação, ou seja, na ação, entendida aqui como a ação política, pois segundo Touraine: O sujeito é então propriamente político, e se sua ação tem efeitos sociais e econômicos, esta se manifesta por meio de categorias diretamente políticas (1998, p. 46). Se pensarmos que a ação de que fala Touraine, está ela mesma eivada de instabilidade e que a situação não se resume a uma dicotomia, pode-se sustentar que a partir da estrutura de Touraine se chega à ruptura proposta por Hall.

O que parece se adequar ao caso de Marta, que tem desempenhado tantos papéis quando tem demandado seu engajamento e militância, mas que se unifica, mas não se fixa, pela convergência das suas ações dentro do movimento social, mas não apenas, apesar de se reconhecer com mais facilidade no interior das ações sociais, na busca de solução de problemas concretos, na construção da vida coletiva, projetando um devir favorável ao coletivo, uma vez que suas ações, mesmo as mais individuais, objetivam o fortalecimento desse coletivo, o que é, até certo ponto, contraditório à constituição do sujeito, pois age em sentido contrário à sua busca por unicidade. Porém, é no coletivo que Marta busca reconhecer-se, renegando a sujeição ao universo machista, buscando e afirmando a subjetivação e, ao mesmo tempo, denegando a própria individuação autoral, por exemplo, engajando-se num projeto de sociedade constituída por sujeitos diferenciados entre si, mas suficientemente coesos num projeto democrático de coletividade.

Ainda é bastante comum dizer que a vida pública é um lugar de homens, e a privada de mulheres, a partir desse argumento, penso que a grande transformação na vida das mulheres tem sido, justamente, este deslocamento da vida privada para a pública, onde podem ser vistas como atrizes sociais.

Segundo Alain Touraine:

O ator social era caracterizado pelo primado absoluto da esfera pública sobre a do privado e também pela inserção do lugar das lutas na primeira esfera, e isso, frequentemente, em detrimento da segunda. Atualmente, a vida privada apresenta uma importância capital para o sujeito: não que se trate para ele confinar-se nesse local, mas porque lhe é conveniente encontrar uma tradução adequada da vida privada no espaço público. A

articulação entre o privado e o público torna-se essencial e dá sentido a novas formas de mobilização social (2004, p. 19).

Se assim é, as mulheres podem continuar a ter problemas com relação a serem atrizes sociais, mas estão em “vantagem”, quanto a se constituírem como sujeitos, porque vivem na pele o novo conflito estabelecido entre o privado e o público. Os homens, certamente, terão mais dificuldades em se reconhecerem nesta articulação, porque lhes falta o “domínio do privado”, enquanto que às mulheres falta o “domínio do público”. A afirmação de que as mulheres, hoje, devem cumprir triplas jornadas de trabalho, pode fazer com que se misturem os domínios privado e público, construindo uma nova concepção deste último, onde possam, ao final, se tornarem sujeitas políticas, expondo a privacidade, fazendo dela um instrumento para o exercício da autoridade.

Continua Touraine:

Esse aspecto do sujeito, seu enraizamento na vida privada e sua aspiração a dar sentido a essa vida, articulando a experiência privada à pública e, como retorno, lendo o público a partir das referências concretas do privado, é seu traço distintivo (2004, p. 19).

Segundo o autor, esta articulação entre o privado e o público é uma característica fundamental do mundo feminino, ou pelo menos, da visão feminina de mundo. Analisando os movimentos sociais da América Latina, Touraine afirma que: “[...] as mulheres representam um papel central na vida social” (2004, p. 93), porque têm assumido, em grande número, o papel de chefes de família, criando seus filhos sem a presença de um pai, cumprindo múltiplas jornadas de trabalho, ao mesmo tempo, sendo responsáveis por prover a família, cuidar da saúde, da educação e da segurança. Ele argumenta que isto tem se refletido nos novos movimentos sociais, por ser dentro deles, que as mulheres buscam mais que participação política e defesa de seus direitos, porque é lá, também, que elas falam de suas vidas pessoais, incluindo-se seus sentimentos e sexualidade, algo um tanto impensável quando se trata de grupos masculinos.

Outra questão que tem sido preocupação constante nos movimentos de mulheres, está relacionada ao corpo. Quando falamos da identidade de mulheres negras, por exemplo, muitas vezes associamos esta questão às formas do corpo, às características do cabelo, o que tem produzido muitos estereótipos, ao longo dos anos, e as ditaduras dos modelos branco eurocêntricos, fazendo com que se

necessite de um profundo trabalho voltado para a autoestima. Muitas mulheres negras têm dificuldades de aceitar seus padrões genéticos, em função de um modelo hegemônico, com o qual não é possível identificarem-se. O alisamento dos cabelos tem sido alvo de uma campanha maciça, e muitos acidentes têm sido provocados pela falta de compreensão do que seja realmente o cabelo de uma mulher negra. Portanto, o corpo da mulher negra está diretamente relacionado às questões de identidade. Dentro desta visão, os argumentos de Touraine são bastante coerentes:

Quando você diz “meu corpo”, fala a respeito de si como sujeito, ao passo que, quando observa os cartazes do metrô ou nas ruas, você vê corpos decompostos. [...] o corpo é o que resta ao sujeito quando ele perdeu tudo. O sujeito é, em primeiro lugar, um olhar sobre o próprio corpo; ele se descobre, inicialmente, em sua corporeidade. Ele se constrói unindo seu corpo à consciência desse corpo e, portanto, descobrindo sua singularidade. A sociedade está se apoderando do corpo, mas é a partir desse corpo que o sujeito pode, por sua vez, ultrapassá-lo pelo alto e por baixo. Portanto, o corpo está sempre do lado bom. Do lado ruim, está o corpo separado do indivíduo que, entretanto, “é” seu corpo (2004, p. 112).

Várias ações desenvolvidas pelos movimentos de mulheres negras estão diretamente relacionadas às questões do corpo, como: autoestima, sexualidade, maternidade, interrupção voluntária da gravidez, profissão do sexo, e ainda, a questão racial plasmada às formas físicas e à pigmentação da pele.

Concordo novamente com Touraine, quando este associa a questão do sujeito ao estado de consciência de si, à relação com o próprio corpo, na sua visualização e autorrepresentação, pois, penso, é a partir da tomada de consciência do próprio corpo que se torna possível ver o outro e não o contrário, explorado pela mídia na tentativa de criar um corpo exógeno, partindo do princípio que a insatisfação consigo mesmo, leva ao consumo de produtos que prometem um corpo ideológico e perfeito, segundo padrões de mercado e, quase sempre, inatingível.

O militante africano Steve Biko apresentou o conceito de “consciência negra”, que foi muito utilizado nos trabalhos dos movimentos negros em todo o mundo, incluindo-se o Brasil e o movimento do qual Marta faz parte. Ele se apresenta como um estado que o povo negro deve atingir coletiva e individualmente, para ter seus direitos sociais e individuais respeitados. Steve Biko assim apresenta:

[...] a Consciência Negra é em essência a percepção pelo homem da necessidade de juntar forças com seus irmãos em torno da causa de sua atuação – a negritude de sua pele – e de agir como um grupo, afim de se

libertarem das correntes que os prendem à uma servidão perpétua. Procura provar que é mentira considerar o negro uma aberração do “normal”, que é ser branco. É a manifestação de uma nova percepção de que, ao procurar fugir de si mesmos e imitar o branco, os negros estão insultando a inteligência de que os criou negros. Portanto, a Consciência Negra de que o plano de Deus deliberadamente criou o negro, negro. Procura infundir na comunidade negra um novo orgulho de si mesma, de seus esforços, seus sistemas de valores, sua cultura, sua religião e sua maneira de ver a vida (1999, p. 66).

Estes fundamentos, apesar de terem sido pensados na situação da África do Sul, durante o regime do *apartheid*, parecem se adequar aos objetivos e às ações que têm orientado o Grupo Dandara e, no caso, a própria Marta.

Biko continua: “[...] o que a Consciência Negra procura fazer é produzir, como resultado final do processo, pessoas negras de verdade que não se considerem meros apêndices da sociedade branca”(1999, p. 138).

Pode-se pensar que esse antagonismo tão marcado entre “pessoas negras de verdade” e a “sociedade branca”, esteja muito distante da realidade brasileira atual. Mas, já se disse que a diferença do racismo no Brasil está justamente na camuflagem das reais condições do preconceito por uma ideia generalizada, e liberal, de que aqui todos têm oportunidades iguais de vida. Quando se acompanha as ações do Grupo Dandara, por exemplo, se percebe que a situação de discriminação contra as mulheres negras, ainda, é muito grande, valendo, portanto, o trabalho efetivo de conscientização.

Quando uma mulher negra participa do movimento social de afirmação de sua condição, o que ela busca, não é tornar-se imediatamente uma atriz social, mas encontrar suporte para a sua constituição como sujeito, já experimentada no momento em que decide participar dessas ações coletivas. A mulher está ali para se defender, ou seja, para defender a sua posição de sujeito. Ela encontra apoio na militância, e mais que se unirem para lutar contra uma situação opressiva, essas mulheres se juntam para se defenderem, pois suas condições de sujeita são extremamente frágeis, e é no sentido inverso do desamparo que elas se associam. Assistimos muitas vezes casos de mulheres que ao se sentirem legitimadas em suas posições, abandonam o movimento, buscando outras formas de atuar, muitas vezes apenas em proveito próprio, isto ocorre pelo fato de terem sentido que agora não mais precisam de defesa, pois estão livres de suas fragilidades, encontrando suas singularidades. É quando, de certa forma, essas mulheres podem arcar com as consequências de serem quem e o que são.

Continuando com Touraine:

O que há de sujeito em nós está sempre ao mesmo tempo engajado e desengajado. É por essa razão, que você não pode dizer que tal grupo social, tal indivíduo ou mesmo tal ideia, tal convicção constitui um sujeito social. O sujeito é uma força de desligamento, de superação, e não pertence à ordem do ter. Eu “não tenho” um sujeito; há um sujeito em mim, e eu pago caro por isso (2004, p. 150).

Talvez seja, por isso, a dificuldade em se assumir uma posição de sujeito, de si para si, uma vez que o preço parece muito alto, e este preço é a consciência e a responsabilidade da individualidade, ou como, ainda, argumenta Touraine:

Esse *Eu* é a consciência da singularidade do corpo singular, uma consciência da individualidade, que faz com que eu não me reduza às lógicas impessoais da instrumentalidade ou da comunidade. O sujeito constitui-se pela tomada de distância, pela denúncia, pelo recuo. É por isso que sempre faço apelo às mesmas imagens, a do dissidente, por exemplo. Na saída, há sempre alguém que diz “não!” (2004, p. 151).

O “não” a que alude Touraine, reforça a ideia de uma tomada de posição no sentido da não aceitação das imposições sociais, mas é preciso ficar atento para não correr o risco de compreender este “não” como um ato revolucionário ou de negação pura e simples, este é um “não” que simboliza o pensamento democrático do direito de não estar de acordo com o que nos é determinado por normas e condutas sociais, o sujeito aparece, desta forma, no exercício democrático deste direito.

Biko postula:

Tentamos fazer com que o negro, ao se conscientizar, enfrente seus problemas de modo realista, tente encontrar soluções para os seus problemas, procure desenvolver o que poderíamos chamar de percepção, uma percepção física de sua situação, para ter condições de analisá-la e encontrar respostas para si mesmo. O objetivo atrás de tudo isso é realmente dar algum tipo de esperança (1999, p. 140).

Podemos nos estender, dizendo que a afirmação de uma mulher negra como sujeito é mais que a afirmação desta condição em si, é a negação de outras condições que não a dela. Ao dizer “eu sou uma mulher negra”, ela está dizendo que “não” é outra coisa; não é uma mulher branca, por exemplo. Marta é um desses exemplos que demonstram que a “nossa capacidade de agir sobre nós mesmos e sobre nosso ambiente não cessa de aumentar, para o melhor e para o pior”

(TOURAINÉ, 2004, p. 12), basta para tanto analisar com certa atenção sua trajetória de vida, ao longo dos pouco mais de 50 anos.

A partir de diversos fragmentos produzidos por ela mesma, em diversas situações e datas, foi-se construindo uma narrativa bastante subjetiva, através da qual Marta materializa sua “autografia”, ou seja, sua “auto-etno-biografia” em que se pode perceber Marta tanto como sujeita quanto atriz social. A maior parte destes relatos foram produzidos em 2012, escritos para serem publicados como autobiografia, destinados à composição de um livro, tendo sido reescritos e aumentados em março de 2014. Outros dados foram coletados a partir de anotações e entrevistas realizadas ao longo de todo o processo de produção desta tese, de 2012 a 2014, utilizando-se partes do filme-documentário sobre o processo de criação de Marta.



Figura 01 - Marta em cinco tempos.

Marta inicia seu relato pelos seus dados documentais, nome, idade, endereço atual. Marta nasceu no dia 04 de fevereiro de 1956, numa fazenda no interior de Goiás, às margens do Rio Claro, em Cachoeira Alta. Foi registrada 7 anos mais tarde, na cidade de Caçu, para onde havia se mudado com a família.

“O registro foi em lote. Meu pai foi ao Cartório e levou o nome das cinco filhas para registrar, pois a escola exigia o documento de nascimento. Nesta época lembro que eu já assinava meu nome Marta Teixeira de Oliveira e ao ser registrada veio com outro nome Marta Cezaria de Oliveira”; Marta – 2012.

Uma das grandes dificuldades encontradas pelos censos demográficos são fatos como este, pessoas com datas de nascimento e endereços de origem pouco confiáveis pois, muitas vezes, para se evitarem problemas judiciais mudavam-se datas e locais de nascimento, outras, o próprio nome. No caso de Marta a mudança de seu nome fez com que o sobrenome materno fosse substituído pelo do pai. Este pequeno detalhe trouxe à Marta uma situação de estranhamento em relação a si

mesma, já nos seus primeiros anos de vida, teve que reaprender a escrever o próprio nome, e de certa forma, renomear-se. O que, ao mesmo tempo, pode ter provocado uma ampliação de atenção sobre si, sobre quem ela era.

“[...] eu tive que aprender a escutar este nome. [...] e a nova professora não me deixava escrever com a mão esquerda e, com isso, eu apanhei muito na mão para mudar o hábito. Algumas vezes eu me assustava tanto com a reguada, que quase caía da carteira”; Marta - 2012.

Marta demonstra valorizar de modo significativo a sua formação escolar, reconhecendo que os estudos ocupam uma parte fundamental na sua construção como sujeita e atriz social. O seu desejo por estudar, levou a tomar muitas das decisões de vida que a colocaram neste lugar que ocupa, hoje.

Em seu relato, Marta descreve suas referências familiares a partir da oralidade, ou seja, daquilo que ouviu seus pais contarem sobre como se conheceram, as mudanças e as lutas travadas pela sobrevivência. Em vários momentos, elementos emocionais permeiam dados concretos, evidenciando o quanto ela valoriza seus laços parentais e históricos. Assim, como muitos outros brasileiros os pertencimentos geográficos são múltiplos, talvez reminiscências da estratégia colonialista de ocupação do País pela dispersão ou, ainda, pelo próprio espírito nômade que caracteriza muitos dos povos negros que aqui chegaram, desde a época da colonização.

“Meus pais são mineiros: mamãe, Conceição Teixeira, nasceu em Araxá – MG e mudou depois para Miguelópolis – SP e papai, Sebastião Cezário de Oliveira, nasceu em Rio Piracicaba – MG, mudou para Divinópolis-MG, depois com 14 anos ele foi para a região do Rio de Janeiro e São Paulo e por lá encontrou mamãe, casaram às pressas e vieram para Goiás, em um pau-de-arara, trabalhar na lavoura e com gado em fazendas da região de Quirinópolis, chegando depois até Caçu”; Marta - 2012.

Ao descrever os primeiros anos de sua vida, Marta busca mostrar, de maneira simples, mesmo alegre, as dificuldades pelas quais passavam todos da família, mas atenta sempre aos laços de convivência, à busca por felicidade, uma de suas características notáveis: em nenhum momento Marta se apresenta como uma vítima, mas como o constructo de uma condição com a qual convive e procura compreender mas, também, contra a qual decide lutar por sentir que esta não é a sua expectativa de vida. A família e a religião foram a base, mas não serão necessariamente os modelos que Marta buscará reproduzir.

“[...] Essas famílias todas eram evangélicas da Assembleia de Deus. Esse foi o meu mundo de criança, criada na roça, com os pais trabalhando na roça como meeiros e cuidando do gado do patrão na fazenda. [...] Nessa fazenda moramos bastante tempo, me lembro que saímos de lá para mudar para Caçu”; Marta - 2012.

Outro elemento fundamental na sua tomada de consciência de si, é a territorialidade, os lugares onde cresceu e viveu sua infância e juventude. Nesses territórios, Marta entra em contato com as pessoas que futuramente serão motivações para suas ações políticas e seus projetos sociais. É aí, penso, que nasce o seu engajamento: no reconhecimento de seus pertencimentos. Sempre em conflito aberto, revelando a precariedade de uma condição que pouco a pouco decide romper e superar.

A figura paterna é ressaltada em parte pelo fato de seu pai ter a pele clara, uma espécie de contraponto à sua negritude. Assim como tantos outros casos que atestam que o tipo brasileiro é, quase sempre, miscigenado, do mesmo modo ocorreu o casamento dos pais de Marta: a mãe, de cor escura, o pai de cor clara. Marta faz parte de uma dessas nuances de cor disseminadas por todo o território nacional.

Uma família numerosa vivendo a vida interiorana. Trabalho, alimentação, moradia, saúde, vestuário. Todos esses elementos eram conseguidos com a participação de todos da casa. Marta vai trabalhar muito jovem, e as experiências foram ficando gravadas na subjetividade de Marta, construindo seu modo de ser e de viver que, mais tarde, orientaram muitas de suas atitudes e comportamentos quanto às questões das mulheres negras.

“Mamãe teve doze filhos, 5 mulheres e 1 homem vivos. [...] Ela sempre preocupada com a nossa alimentação, pescava no rio para vender os peixes na cidade para comprar sal, açúcar e algumas coisas que não tinham na fazenda. Roupas e sapatos eram uma vez no ano”; Marta - 2012.

Marta busca sempre ressaltar os elementos “positivos” de sua aprendizagem de vida, em que a convivência familiar e amigáveis, por exemplo, viam suplantar as condições materiais de vida. Esta maneira de ver a vida, pode ser notada, ainda hoje, em suas atitudes diante dos problemas e questões que precisa enfrentar em todos os âmbitos, e no fato de que ela sempre busca infundir ânimo às mulheres com as quais tem trabalhado.

“A vida na roça foi muito sofrida, mas tínhamos momentos de alegria, pois comia muitas frutas como gabirola, murici, goiaba, manga, gravatá, goiabinha do campo, coco de macaúba, bacuri e guariroba. Brincava com os coleguinhas, corria pelos pastos e fazia muita algazarra”; Marta – 2012.

Indo além, se pode perceber que o mundo do trabalho foi a alavanca que vem retirar Marta de suas predestinações. Desde muito cedo, atirada num universo estranho ao convívio familiar e à inocência infantil, Marta é guindada a uma experiência existencial que a faz perceber quem ela é para o outro e, principalmente, quem ela não quer ser. No trabalho infantil, Marta depara-se com a realidade do quanto terá que lutar para conseguir aquilo que quer. Deste momento em diante sua vida é completamente transtornada, pois de alguma forma, percebe que terá que se valer por si só, o que a faz, de certo modo, iniciar seu processo de tomada de consciência de sujeito. Antes mesmo que deixar de ser “filha”, ainda muito criança, Marta tem que assumir o papel de “mãe”, tornando-se babá de outras crianças, algumas da mesma idade que ela, uma atividade que remonta a história da colonização brasileira.

“Aos 6 anos eu fui trabalhar de babá em outra fazenda onde cuidava de dois meninos. Fiquei nesta casa morando, só recebia comida e roupa. [...] quando completei 7 anos, fui morar na cidade e só vinha nas férias e aí os meninos já haviam crescido. Então vinha para brincar com eles e ajudar a mãe deles”; Marta - 2012.

A mudança geográfica significou muito na sua visão de mundo, mas ainda repetia na cidade a condição econômica e social na qual vivia, antes. Continuava a ser babá, a cuidar de filhos alheios, quase sempre brancos. Ao mesmo tempo, é através da experimentação de outras possibilidades de vida, de classes econômicas diferentes que vão fazer Marta criar outra expectativa para si, a descobrir que não quer reproduzir o que lhe parecia predestinado, a desejar a ruptura.

Marta parece querer resumir a sua história, saltar à frente, chegar aos dias de hoje, quando é possível perceber que ela realmente rompeu com as possibilidades que se lhe apresentavam, à época.

“Esse foi o tempo da minha infância e adolescência. Eu estudava durante o dia, trabalhava e brincava muito com as crianças na rua, no rio que não ficava muito longe, no córrego, tinha muitas árvores. E os amigos e amigas eram outras famílias, mas continuava tendo contato de vez em quando com as famílias mais antigas, as da fazenda. Foram anos de muitas experiências e também de aprendizado para a vida”; Marta - 2012.

A relação de Marta com as crianças das quais cuidou, sempre esteve acompanhada pelo convívio com as respectivas mães, que parecem merecer dela o mesmo cuidado. Numa forma de identificar-se, Marta aprende com essas mulheres, com seus conflitos e problemas femininos, compartilhando com elas a condição de mulher, aquilo que a vida parece lhe reservar: ser esposa e mãe.

“Na casa de J. eu também trabalhei muito tempo. Logo que casou, o medico disse que ela não ia ter filhos, então ela resolveu adotar uma criança. [...] fomos eu e ela preparar o enxoval para a chegada do bebê. Foi muito rica esta experiência de ficar grávida sem estar grávida, e quando o bebê chegou, foi a maior festa das duas. Patroa e empregada, que pareciam mais duas irmãs. Logo com a chegada do bebê, ela fica grávida e daí vem um menino, e depois uma menina. Cuidei de todos e tenho muito amor por cada um deles”; Marta – 2012.

Marta vai mudando de casa, de acordo as necessidades que se apresentam, sempre com a preocupação de estar na escola. Uma prática muito comum para meninas de baixa renda é a colocação das mesmas em casas de família para poderem ter a chance de frequentar a escola e se alfabetizarem, o que não acontecia sempre, pois, em algumas situações, essas meninas eram exploradas e semiescravidadas.

A família de Marta é sua principal referência, os pais estão sempre presentes, tendo o cuidado de não permitir que fosse maltratada pelos patrões. A vida de empregada doméstica dura até o momento em que se decide por ter um outro tipo de emprego, com melhor ganho e em atividades que a afastassem do modelo “dona de casa”. Nas suas relações de trabalho, começam a aparecer suas posições de resistência à exploração pelo fato de ser mulher e ser negra, o que era, entretanto, muito difícil em função das poucas oportunidades que a cidade lhe oferecia.

As alegrias por suas vitórias são sempre apresentadas de modo muito pessoal, envolvendo as pessoas com as quais convivia de uma maneira “quase” ingênua. A sua liberdade de pensamento aparece em pequenos relatos com amigos, patrões e familiares. Em suas relações, fica evidenciado a sua concepção de igualdade na diferença. Apesar de parecer ingênua, o que Marta demonstra é uma personalidade centrada em suas concepções familiares e religiosas cristãs, parecendo não se importar muito com as opiniões de outros fora deste círculo.

Em seus primeiros anos, Marta sugere a compreensão sobre uma situação de vida que não deseja pra si, isto é, o casamento nas condições que ela assiste nas casas onde trabalha, e as relações de empregada/patrões: ser uma empregada

doméstica é uma situação da qual Marta deseja sair: uma, pelas condições de trabalho, a exploração; e outra, por ser uma atividade destinada ao modelo de mulher que ela não deseja reproduzir.

“Ainda continuei trabalhando com essa família por mais três anos e meio e um dia resolvi que ia embora, pois me sentia uma escrava vivendo nos dias de hoje. [...] Então sai deste emprego com ajuda do meu pai”; Marta - 2012.

Suas raízes e sua família estão intrinsecamente associadas. Marta interessa-se vivamente pelo seu passado, o que vem refletir na busca que faz pelo resgate histórico das mulheres negras com as quais vai vir a trabalhar e conviver.

O projeto “Dandara por Dandaras¹¹” encontra eco na sua valorização pela história familiar, sua descendência, mesmo com a dificuldade de encontrar registros e outros membros familiares que ficaram espalhados, em função da mudança de seus pais em busca por melhores condições de vida.



Figura 02: Entre as Irmãs das Missionárias de Jesus Crucificado.

A religião é o outro elemento que ocupa um lugar de destaque na vida de Marta. Os primeiros passos foram dados de acordo com a religião materna, porém, mais tarde Marta toma a decisão de buscar seu próprio caminho místico, de acordo com seus princípios. Apesar das diferenças em suas concepções de vida, a mãe sempre foi fonte de inspiração.

“Eu deixei a igreja em 1974, pois não consigo conviver com mentiras e queriam me por a prova por algo que não era verdade e eu não aceitei e fui embora e não voltei mais. Em 1978 fui despertada para a Igreja Católica, e dei os meus primeiros passos”; Marta - 2012.

Quando de sua mudança do evangelismo para o catolicismo, a convivência de Marta com as famílias com as quais trabalhava teve influência fundamental. Ela vai somando referências às suas experiências de acordo com seu julgamento de

¹¹ Projeto em andamento que consiste no registro de relatos pessoais das integrantes do Grupo de Mulheres Negras Dandara no Cerrado e outras.

valor, foi assumindo posições diante da vida num claro processo de engajamento com a causa dos mais carentes e marginalizados.

“Participava de grupos de jovens desde 1978 na Igrejinha Nossa Senhora Aparecida em Caçu. Visitávamos os pobres, fazíamos Via Sacra, ao vivo, a partir do grupo de jovens da periferia, e tínhamos um grupo vocacional onde o padre R. coordenava [...]. Maria era o centro da nossa caminhada, mulher de Nazaré, mas comprometida com o projeto de Deus. Pe. Q., também muito atuante junto a juventude de Caçu, realizou vários encontros com jovens e lá estávamos nós”; Marta - 2012.

A convivência com outras pessoas engajadas com um cristianismo comunitário, atuante junto à sociedade, e sua decisão de não querer assumir uma vida de mulher casada, com filhos e casa para cuidar, levaram Marta a decidir-se por tornar-se religiosa, freira, um “passo” muito importante na sua construção como sujeita (Figuras 01 e 02).



Figura 03: Trabalho e convivência comunitária.

Marta buscava individualizar-se como mulher e negra, buscando outras alternativas que não aquelas seguidas pela maioria das mulheres de sua família, ao mesmo tempo, buscava um lugar onde pudesse diluir-se, ou seja, encontrar-se entre seus iguais um local de pertencimento, o que a levou decidir entrar para uma congregação cristã de mulheres.

“Eu e o padre R. estudamos no curso de contabilidade no Colégio Municipal de Caçu. Quase no fim do curso fizemos um encontro sobre Maria, Mãe de Jesus e eu disse que queria ser Freira e o R. me conhecendo bem, me disse a M. tem endereço de uma congregação e acho que você devia conhecer. Foi aí que em agosto de 1980 viajei de Caçu a Goiânia junto com mais duas amigas e eu decidi entrar logo (1982) e as outras ficaram na dúvida. Mas logo M. também entrou para o MJC – Missionárias de Jesus Crucificado. [...] tendo encontrado as Irmãs MJC, participei de um encontro vocacional em Goiânia. Na ocasião tive contato com várias irmãs Negras daquela comunidade, entre elas Irmã Lourdes conhecida como Vó, (mulher inspiradora e falecida em 1994, aos 80 anos. Vó era negra e analfabeta mas com muitos saberes e uma vida de doação e entrega). A partir deste encontro fortaleci minha vocação e fiz uma aliança de ‘servir Jesus na vida pública’”; Marta - 2012.

Fato importante na constituição de Marta como sujeita, é justamente esta frase: “servir Jesus na vida pública”, o que evidencia a sua atitude e comportamentos diante da vida privada e pública. Ela não buscou entrar para uma congregação apenas para tornar-se uma religiosa, mas para poder se dedicar efetivamente às causas que defende, em diversas frentes, ou seja, Marta não buscava a reclusão, ao contrário, buscava a liberdade plena de ir e vir (Figura 03).

“Na qualidade de freira, na Congregação das Irmãs MJC, desde 1982, assumi com ardor a missão e tenho feito uma defesa incansável na área da educação, da saúde, do meio ambiente, dos direitos humanos, no combate a violência contra a mulher, no combate ao tráfico de pessoas, especialmente as mulheres e crianças, genocídio da juventude negra, organização das mulheres, especialmente as mulheres negras, quilombolas e organização em ONGs, grupos. Por causa da minha atividade missionária, vivi em diversas cidades goianas. Trabalhei na Cidade Livre (Aparecida de Goiânia), tendo sido Diretora de um Grupo Escolar precário, o qual revitalizei atuando junto com a comunidade para que os seus direitos fossem garantidos. Fizemos greves, debates, passeatas, festas até chegar uma escola nova e com mais condições para professoras e crianças desta comunidade”; Marta - 2012.

Marta, em sua vida como religiosa, jamais restringiu suas atuações sociais aos projetos da congregação. A sua “missão” sempre foi muito mais ampla, e o fato de ser uma freira, jamais a impediu de participar ativamente dos movimentos políticos e sociais de resistência, ao contrário, o fato de ser uma religiosa impulsionou-a, ainda, mais para os movimentos em suas bases comunitárias, e sua ação política tornou-se cada vez mais consequente.



Figura 04: projetos e ações sociais do Grupo Dandara.

Pode-se dizer que Marta escolheu a vida religiosa como uma estratégia de militância, tendo, é claro, enfrentado alguns conflitos internos e externos na sua continuidade.

“Atuei como professora em Inaciolândia-GO onde, assumi aulas de contabilidade, fui muito querida pelos alunos que me escolheram para paraninfa de sua formatura pela minha dedicação à turma. Residi em Pontezinhas, município de Itumbiara - GO, onde desenvolvi o trabalho em Educação Popular voltada para crianças, jovens e pequenos agricultores. Sempre uma professora séria, competente e respeitosa para com a comunidade, sobretudo, defensora

incansável da universalização do acesso à escola de qualidade para todos/as, fui uma professora homenageada e querida por onde passei. Transferida para Vitória, no Espírito Santo em 1987, dediquei mais à questão racial naquela cidade, atuando no Bairro Vila Betânia e toda Diocese de Vitória”; Marta - 2012.

Uma das características de sua vida religiosa é a mobilidade, ou seja, as transferências geográficas como parte ativa da formação e do trabalho na congregação. Este fato possibilitou à Marta, conhecer muitas comunidades. Marta esteve em várias cidades de Goiás e em Vitória – ES, tendo todo o tempo se dedicado às causas populares com foco na questão racial (Figura 05).



Figura 05: Marta e lideranças do movimento de mulheres negras de Goiás.

O movimento popular faz parte de toda a história política de Marta, incluindo luta pela terra, violência contra a mulher, escolarização, formação de lideranças e empoderamento de mulheres negras.

Marta, assim, define o que denomina empoderamento:

“Significa que essa mulher não fica mais dependendo dos outros, e o empoderamento faz com que ela erga a cabeça e passe em qualquer lugar [...] não importa se ela está bem vestida, se ela tem uma roupa chique, ela vai entrar de cabeça erguida em qualquer espaço... e essa é a nossa luta: fazer com que essas mulheres andem de cabeça erguida, que elas tenham a sua forma de ser na sociedade, e que essa forma chame a atenção de outras pessoas, porque quando uma mulher negra se empodera ela incomoda [...] chama mesmo a atenção, mas nada vai machucar ela tão rápido [...] uma mulher negra quando ela está empoderada ela enfrenta o mundo de cabeça erguida [...] tanto é que hoje, a gente fala muito assim: nossa, que mulher negra poderosa! E quem são essas mulheres negras poderosas? São só aquelas que estudaram em universidade? Ou que são ricas? Não, as mulheres negras poderosas estão em todos os espaços, porque na medida em que a autoestima delas fica lá em cima pode passar um “trator” em cima delas que ela não vão ser esmagadas... acho que isso é a mulher negra empoderada”; Marta - 2012.

Assim, este conceito foi tomado de uma forma bastante complexa associando: trabalho e renda própria, autoestima, escolaridade, saúde da mulher, organização e participação política, e “consciência negra” (BIKO, 1999).



Figura 06: Marta e as Missionárias de Jesus Crucificado.

Penso que o projeto religioso de Marta, está perpassado pelo seu projeto político, ou bem, possivelmente, sejam um só. Muitas vezes Marta disse ter sido motivada pelas necessidades e circunstâncias, e para que pudesse ampliar sua atuação, teve que aprender, principalmente, através da militância nos movimentos feministas antirracismo pois, como dito anteriormente, o que não se sabe, se pode saber aprendendo, algo que revela o pragmatismo e, ao mesmo tempo, o altruísmo de Marta.

“Nesta cidade, aprendi a dirigir carro por necessidade [...], eu tinha que andar em vários bairros. Da minha casa em outro bairro eu gastava uma hora para chegar. Aprendi muito com a comunidade e fizemos um quilombo em nossa casa com jovens e pessoas que queriam debater as questões sociais e celebrações mais livres, ecumênicas, com foco na população negra, mulheres e juventude”; Marta - 2012.

Marta leva sua concepção de vida para dentro da Congregação, em 1993 fundam o quilombo missionário no Bairro Alphaville, em Goiânia, reunindo mulheres negras da igreja do Brasil, América Latina, Caribe e África – Angola e Moçambique. Novas viagens, interações com outras realidades, outras culturas mas que, ao mesmo tempo, eram movidas pelo mesmo sentido humanitário e se dedicava, especialmente, à juventude destas congregações e comunidades afins. (Figura 06)



Figura 07: Marta em campanha política pelo Partido dos Trabalhadores.

No momento da criação deste quilombo, Marta inicia seu projeto de contar a história das mulheres negras, primeiro, dentro da própria congregação, fazendo vir à

tona, por exemplo, o fato de que haviam três irmãs negras na fundação da Congregação, e que não foram nominadas na sua criação, a história oficial só trazia 8 nomes, todos de mulheres brancas.

“Ao longo de toda caminhada, tenho acolhido as demandas e necessidades da sociedade civil organizada, sempre trazendo para as assembleias, encontros, reuniões, os anseios da população negra. Sou uma mulher negra, guerreira, feminista, freira da Congregação das Irmãs MJC, assumi a missão junto aos negros, mulheres, jovens, e venho fazendo a defesa incansável na organização dos grupos negros, de mulheres, quilombolas e na área da educação. Em minha missão, sempre priorizei o trabalho de gênero, raça e etnia”; Marta - 2012.

Os movimentos populares são o modelo político que Marta tem valorizado, a atuação coletiva, o trabalho comunitário tem sido repetido em inúmeras de suas falas, se não todas.



Figura 08: Marta discursando em plenário.

Desde 1982, ainda na cidade de Caçu, Marta entra para o Partido dos Trabalhadores – PT. Em 1984, já em Goiânia, se filia e passa a atuar no coletivo de negros e negras do PT. Em 2010, por força do movimento popular, se candidata à Deputada Estadual pelo partido, obtendo 923 votos, tendo tido apenas dois meses de campanha (Figuras 07 e 08). Marta continua filiada e atuante no partido.

“Acredito que a política deva ser feita em favor da sociedade, como um todo, possibilitando oportunidades, sobretudo aos que mais precisam, à parcela mais pobre da sociedade. Por isso, sempre dediquei minha vida para gerar oportunidades a mulheres e homens que delas precisavam. Sou uma mulher experimentada e moldada para a luta política, pois venho preparando e acumulando reflexão e experiência política há décadas. Sei que esse sonho não é um projeto político pessoal, mas de todas as pessoas que querem uma nova forma de fazer política: participativa, séria e comprometida com o povo. Como mulher e negra, me orgulho da

minhas origens e características. E ao defender a plataforma dos direitos humanos das mulheres, da população negra, creio que ando pelo caminho certo por uma política de desenvolvimento sustentável com justiça social e segurança alimentar, empoderamento das mulheres, das mulheres negras e as associações quilombolas. Compreendo, como consequência, o meu caminho político natural de uma mulher que dedica a vida às causas boas, sérias e justas. Minha trajetória pessoal e política, por ser uma mulher vitoriosa, posso ser sintetizada em uma única palavra: *RESISTÊNCIA*”; Marta - 2012.

Marta assim se define, deixando evidentes suas opções de vida:

“[...] eu sou uma mulher que desde pequena abracei a causa de ser mulher [...] quando pequenininha eu ganhava bastante boneca, muito ciúme delas [...] mas aquela mulher da zona rural que adorava ir *pra* roça, adorava água [...] e cresci com isso muito forte dentro de mim, sempre solidária participando [...] desde pequenininha, fui cuidando de criança, e quando eu cresci eu fiz uma opção de vida, eu disse, não, já criei muito filho, então, os meus filhos vão ser os filhos do mundo [...] aí, então, essa mulher optou deixar o namoro, deixar tudo, pra viver uma vida diferente, *pra* poder estar aberta *pra* outras formas de amar, de celebrar a vida e de ser mulher”; Marta – 2012.

3.2 Júlio César dos Santos

Desde o início desta pesquisa tenho sido questionado do por quê eu, um homem branco, me propus a realizar uma tese sobre a poética visual e os processos de criação de uma mulher negra. O mais perto que cheguei de uma resposta plausível para eu ter me colocado no centro deste furacão, reside, justamente, no fato de ser este homem branco, o que só é visualmente confirmado em função de uma série de injunções culturais, e ter convivido desde os primeiros anos de vida com situações relacionadas ao preconceito e exclusão racial, senão na própria pele, por tê-la clara, mas na convivência cotidiana com amigos e parentes cujo tom escuro da pele os fizeram ser discriminados na escola, no trabalho e no seio da própria família, quase sempre de maneira disfarçada por cordialidade, filantropia, risos e malícia, principalmente em relação às mulheres.

Ao ouvir de Marta seu autorrelato, senti-me compelido a me questionar: quem sou eu nessa relação com essas mulheres negras, sujeitas, objeto da minha pesquisa e tese? Ou ainda: de que lugar eu mesmo estou falando em relação a essa mulher negra, Marta, que me interpela?

Início meu raciocínio me atendo à questão do sujeito que se afirma ao negar aquilo que não é. Este é um ponto de partida: eu não sou uma mulher negra, isto é facilmente perceptível. Será?! Ao mesmo tempo não me identifico necessariamente como um homem branco, ou, como um homem negro, então: quem, e o que eu sou?

Nesta argumentação, o que fica evidente, é que quando penso “quem sou eu?” Sou levado imediatamente a pensar “quem é o/a outro/a?” Ou seja, aquele/aquela que eu não sou.

Nas palavras de Touraine:

O indivíduo só pode se constituir como Sujeito autônomo por meio do reconhecimento (*recognition*) do Outro, [...] Reconhecer o Outro não consiste nem em descobrir nele, como em mim mesmo, um Sujeito universal, nem aceitar sua diferença, mas reconhecer que nós fazemos, com materiais e em situações diferentes, o mesmo tipo de esforço para combinar instrumentalidade e identidade (1998, p. 82).

Trata-se, aqui, de fazer um esboço de autoanálise sobre a minha personalidade, uma vez que esta só se configura na relação com um outro qualquer, com o qual não me identifico, mas de minha própria autografia, uma vez que sou eu o responsável final (questionável com certeza) por minha identidade, minha tomada de posição como sujeito e por esta tese. Tento, em vão, fugir de uma visão masculinista, mesmo se tratando de um discurso científico, supostamente imparcial, dessexualizado, não há como escapar de uma certa visão ideológica, de um homem que observa e tenta compreender o mundo das mulheres. Este campo minado no qual decidi adentrar, me fez buscar outros que por aí se atreveram, onde pude encontrar Alain Touraine com o qual me identifiquei, de pronto, com sua empreitada.

Os conflitos vividos por Marta em sua trajetória de vida, me levaram a perceber que eu mesmo tenho vivido um impasse que, de algum modo, posso perceber como nacionalmente generalizado. A maioria da população brasileira está imersa na questão racial sustentada pela imagem de um povo mestiço, misturado, pluriétnico, multirracial, ainda sob a égide do mito da “democracia racial” cunhado por Gilberto Freire (1968).

Assim, penso ser útil falar de minha condição de homem mestiço para discorrer minimamente sobre a condição da maioria da população brasileira, ainda, dominada pelo “patriarcalismo” e pelo desejo de “branqueamento”.

Mais do que tentar responder às perguntas fundantes: quem, e o que sou eu?, o que busco é rever questões relacionadas à mestiçagem e, por extensão à negritude, ancorada na minha própria experiência de vida e de como me constitui como sujeito-autor desta tese.

Quando cheguei ao Grupo de Mulheres Negras Dandara no Cerrado, levado pela professora Janira Sodré Miranda, encontrei boa recepção, mas também muita

desconfiança, ou seja, as mulheres da casa ficaram desconfiadas tanto pelo fato de eu ser homem quanto por ter a pele clara, ou ainda, ser um pesquisador que talvez estivesse ali para se “aproveitar”, para fazer um trabalho de interesse próprio, e não propusesse deixar nada em troca, nenhum retorno.

Eis um pequeno resumo autobiográfico: nasci em 23 de agosto de 1958, na cidade de Araguari - MG, filho de Joaquim dos Santos e Francisca Abadia dos Santos. Nasci pardo, conforme consta no meu registro de nascimento. E, assim, foi até que eu completasse 17 anos e fosse me alistar para o Serviço Militar. Apresentei-me munido da certidão da nascimento, mas o funcionário que me atendeu me olhou, e disse que eu não era pardo, eu era branco, e assim está no meu documento militar e nos demais que daí se seguiram.

Descendo de um pai *parda*, também chamado *moreno*, porém com olhos azuis. Meus avós paternos eram: José Porfírio dos Santos - o avô descendente de brancos e negros e Maria Romana - a avó descendente de brancos e índios; ou seja, avô *mulato* e avó *cabocla* ou *bugre*, como as tias gostavam de dizer, desta forma, meu pai era filho de mestiços. Meus avós maternos eram *brancos*, descendentes de portugueses e espanhóis, meu avô, diziam, de ciganos e minha avó de catarinenses. Meus irmãos, de diversas tonalidades de pele, foram registrados alguns como *brancos* e outros como *pardos*.

Esta pequena “confusão” de tonalidade da cor de pele demonstra o quão difícil é estabelecer uma identidade racial para o tipo brasileiro, do qual sou exemplo, mas não modelo.

Kabenguele Munanga explora esse indeterminismo racial do brasileiro, dizendo:

A linha de cor que aparece como sintoma de uma redução binária da extrema diversidade fenotípica pode coexistir com o reconhecimento dessa realidade humana “luxuriante”. Toda uma gama de nuances elaboradas entre o branco e o negro é a prova ilustrativa dessa coexistência entre o sistema binário (branco e não branco) e a diversidade de cores entre os não brancos (2004, p. 37).

Perceba-se que mesmo se tratando dessa profusão de tonalidades, a referência se faz pela raça branca, aquela que é, e que muitas vezes nem se denomina, o natural. A raça negra, ou qualquer outra, é a outra, ou a não-branca. No caso do Brasil, e é onde me enquadro, a mestiçagem, que mesmo tendo sido

defendida por um projeto de branqueamento, não se firmou como padrão, ainda é a pele branca a considerada hegemônica.

Sílvio Romero, conhecido eugenista, defendeu em seus escritos um projeto de branqueamento do Brasil, tendo como fase intermediária a mestiçagem, dizendo que todo brasileiro era já um mestiço, se não pelo sangue, por suas ideias, referindo-se certamente ao caldeamento cultural. Porém, nunca defendeu a ideia de que nos tornaríamos, através da mestiçagem, um povo *mulato*, mas, uma raça branca.

De outro modo, aparece, também, Raimundo Nina Rodrigues desacreditando o projeto de Sílvio Romero, argumentou que a inferioridade mental dos negros e índios provocaria um desequilíbrio permanente na raça, impossível de ser suplantado pela raça branca europeia.

Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, retoma a ideia de um tipo étnico brasileiro também fruto da miscigenação interracial, o que constituía, para ele, um sério problema para a formação de uma nação genuinamente brasileira, de certo modo, principalmente pela presença do negro africano. O negro era, para ele, um componente racial inferior, e o europeu o elemento superior desta mistura, ao índio, restava um papel pouco significativo.

Mais tarde, em seu trabalho *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre reafirma o “mito da democracia racial” que, entretanto, não corresponde à realidade, uma vez que romantiza a miscigenação parecendo esquecer o quão violenta ela foi, principalmente, para o africano aqui trazido como escravo.

Segundo análise crítica apresentada por Munanga:

A grande contribuição de Freyre é ter mostrado que negros, índios e mestiços tiveram contribuições positivas na cultura brasileira: influenciaram profundamente o estilo de vida da classe senhorial em matéria de comida, indumentária e sexo. A mestiçagem, que no pensamento de Nina e de outros causavam dano irreparável ao Brasil, era vista por ele como uma vantagem imensa (2004, p. 88).

Se considerarmos que ser negro ou negra é uma questão política associada tanto ao corpo quanto às instituições, chego ao ponto em que posso assumir tanto uma condição quanto uma situação de negritude, e indo além, até mesmo uma condição de mulher negra, como um título. Partindo do pressuposto que a nossa identidade pode ser determinada pelo pertencimento, ou seja, pelo reconhecimento e acolhimento de um determinado grupo de sujeitos, como um de seus pares, posso

afirmar que de uma maneira muito peculiar acabei por “tornar-me” uma mulher negra.

Os pensamentos de Marta, sobre as questões da cor e da raça negra, evidenciam o quanto é complexo afirmar a negritude como raça ou categoria. Ela diz:

“Em relação à cor, eu acho que nós temos várias, várias cores... se você pegar uma caixa de lápis de cor, você vai ter que tem muitas cores... antes, nós aprendemos que a população negra é preta, e hoje nós aprendemos que a população negra é muito mais do que preta, quer dizer, ela é preta e é parda, e aí, em relação às cores a gente confunde muito o que é ser negro e o que é ser preto... existe a cor preta, mas existe outras classificações de cores, e aí, isso *pra* mim, vai dar a cor negra... então, o que todo mundo chama de cor negra *pra* mim é um grupo... eu não posso dizer que a minha cor é negra, a minha cor pode ser marrom... a minha cor pode ser até amarela... pode ser marrom claro e pode até ser branca... mas eu posso ser uma pessoa negra. Então, não é pela cor que vai dizer se eu sou negra ou não... eu acho que a cor preta ela sofre mais, quanto mais escura é a minha pele mais eu sofro o preconceito. Quanto mais a minha pele vai clareando, menos eu sofro “um” tipo de preconceito que é, talvez, o preconceito racial, que é colocado pela questão do ser preto... mas, também, essas pessoas que têm a cor clara, ela pena também porque ela nem é aceita de lá nem aceita de cá... então, ela fica no meio termo. Essa relação da cor, ela é desafio... até que as pessoas tomem consciência do que é ser negro. Na medida que ela toma consciência do que é ser negro a cor fica em segundo plano... a cor deixa de ter sentido”; Marta - 2012.

Durante todo o trabalho realizado com Marta, junto com o Grupo Dandara, fui aos poucos me colocando no grupo como uma voz e também um voto, ou seja, a minha participação nas atividades e ações socioculturais do grupo foi se tornando cada dia mais efetiva, a ponto de ocorrer um fato que veio corroborar com a ideia de que me tornara uma mulher negra.

Numa reunião com o Secretário de Governo, Prof. Paulo César Pereira, a integrante do Grupo Dandara, Anadir Cezário de Oliveira, ao referir-se a mim, fez a seguinte declaração:

“Estou falando de mulheres negras, e o senhor conhece bastante o Prof. Júlio Vann (eu, no caso), e ele tem trabalhado com a gente desde que começou a fazer o projeto de doutorado e ele conhece a nossa luta, ele tem participado com a gente em muitas ações, aliás, eu posso dizer, ele é uma mulher negra”; Anadir - 2014.

Trata-se, portanto, do reconhecimento de uma situação na qual sou colocado como “igual”, como coparticipante do movimento feminista antirracismo, mais que isso, sou guindado à condição de mulher negra não apenas por ser simpatizante ou militante da causa, mas por estar emocionalmente engajado com o dia-a-dia dessas mulheres

Mesmo que seja uma afirmação retórica, fica bastante evidente que ao fazer tal declaração, Anadir demonstra o quão difícil é determinar uma identidade como algo dado ou fixo, o que não me retira da zona de desconforto quando pergunto quem, e o que sou eu? Ao contrario, faz com que eu mergulhe ainda mais na indeterminação. E assim, me vejo em permanente angústia, ou livre dela, por não necessitar responder, senão de acordo com a circunstância: sou mestiço, sou branco, sou negro, sou homem, sou mulher e posso, portanto, ser uma “mulher negra”.

Entretanto, ainda paira no ar uma indagação: e eu mesmo, afirmo que sou uma mulher negra? Sim, sob certos aspectos, e não, sob outros. Tenho uma imagem visual que corresponde a um regime visual da cultura na qual estou inserido, numa cultura em que o racismo é fundado na marca da cor da pele, e por isto, eu não sou realmente uma mulher negra. Sou um homem negro de pele clara. É como me sinto, em minha percepção de mim e do outro, eu sou um homem negro de pele clara, é assim que me afirmo. O que me aproxima das mulheres negras, e, penso, levou Anadir a me reconhecer como uma delas, é o fato de sermos, digamos, soldados da mesma batalha. Antes da militância, é no engajamento pela causa da inclusão social que tenho me guiado, inclusive nesta pesquisa: eu sou pela inclusão.

E sim, também, posso ser uma mulher negra, porque me identifico com as questões da luta histórica que elas têm travado. Subjetivamente, fui me constituindo entre mulheres que necessitaram se afirmar como sujeitas ativas de sua sobrevivência. Aprendi no cotidiano a perceber o quão iguais e diferentes são as mulheres. E, hoje, independentemente de suas condições e circunstâncias, aproveito-me da contemporaneidade para me colocar neste lugar que as mulheres negras tem buscado ocupar no mundo. Esta pesquisa é, portanto, uma afirmação, bem mais que uma descoberta: uma mulher negra faz o que qualquer outro ser humano é capaz de fazer, e nisso nos igualamos completamente.

3.3 As Mulheres Negras

Tomo a declaração de Marta, de que ela é uma mulher negra como um princípio, e a partir dele, intento acompanhá-la por um certo período, buscando perceber e compreender qual o sentido de sua afirmação. E durante o processo, ir percebendo e compreendendo a complexidade desta categoria de pessoas,

buscando em Marta seus reflexos e suas refrações, afinal, afirmo, ela é minha principal interlocutora, no entanto, este estudo ainda traz bem mais da primeira do que da segunda via. O trabalho em campo, os diálogos e o acompanhamento do processo vieram demonstrar a concepção de mulher negra desta sujeita, dentro da ação coletiva. Neste item, se encontrará, portanto, poucas referências às teorias de gênero e raça, e mais às concepções de Marta.

Quando Marta se autodenomina mulher negra é no intuito de configurar um locus, um *hic et nunc*, uma história, uma categoria e um campo de conflitos e complexidades, assim como argumentei no item anterior: um título, e, mais, uma bandeira hasteada em campo visível.

O que aparecerá no filme de Marta que me leve a perceber que ela é uma mulher negra? Eu quero acreditar que ela me mostrará através de seu filme o que significa ser mulher negra. Por que a visão dela importa para o mundo? São perguntas que me conduziram na observação dela, em suas atividades, porém, não quero aqui produzir um manual, ou um rol de características eminentemente “negras” em Marta. Apenas expor Marta, em sua realização, ancorada na afirmação: “eu sou uma mulher negra”.

Há em todas as mulheres negras alguns sinais comuns, alguns traços de nacionalidade porque juntas têm uma história que aos poucos está sendo contada e isso é ponto crucial para o movimento negro: o desejo de contar a história ao mesmo tempo que a transforma em seu benefício, em um estado de consciência. Seguir viagem com Marta, confesso, me levou a discutir tanto a condição da mulher negra e a sua própria, quanto à minha e a dos homens, em geral, o que não cabe neste estudo. Alguns embates foram, portanto, inevitáveis.

As mulheres negras que eu pude encontrar em companhia de Marta, me deram uma visão bastante diversificada sobre o fato de serem mulheres negras neste instante em que estamos vivendo. Algumas vezes, nos deparamos com situações seculares de dominação, em outras, movimentos efetivos de resistência e alteração de conduta - mulheres na luta pela posse da terra que lhes pertence por direito: os quilombos, o reconhecimento de uma história, porém interessadas, ao mesmo tempo, em ter maquinarias agrícolas, cooperativas, escolas e todas as benesses da civilização atual. A nação negra é algo palpável, sólida, concreta. As mulheres se acolhem, se reconhecessem, se enfileiram e também travam consigo mesmas uma batalha: a autoestima. O estar juntas faz perceber que há

possibilidade de alterar o curso da história, e que isso terá que ser feito pelas próprias mãos. É neste sentido, que apresento o trabalho de Marta, como uma possibilidade. As mulheres negras anciãs, matriarcas de algumas comunidades não “reinem” tranquilas. Esta mesma civilização na qual buscam reconhecimento e melhores condições de vida, vai adentrando suas comunidades, trazendo além de luzes, muito lixo. Já se pode ver que há bastante dificuldade em se manter as tradições culturais locais que vêm sendo rapidamente alteradas por políticos, pesquisadores, religiosos e, fundamentalmente “museificadores” de culturas, chegando a ser apagadas, banidas e execradas como algo que deva ser superado, dizimado e esquecido.

As mulheres que se engajam na militância do movimento negro feminista antirracismo, carregam consigo um fardo gigantesco, pois devem se preocupar com centenas de frentes de ação social, ou seja, do psíquico ao político, e, ainda, com todas as demais jornadas de trabalho “femininas”, como a vida doméstica, criação de filhos, trabalho fora de casa, sustento e relações afetivas, relações interpessoais de toda ordem.

Dentro do movimento, Marta, por exemplo, tem podido dizer e ouvir falas envolvendo os mais diversos discursos, mas não havendo como se furtar a isso, várias identidades são assumidas, algumas mais evidentes, outras menos. A estampa de um decalque identitário é passível do tipo de engajamento que se tem com a causa. As mulheres negras fazem a defesa de uma identidade coletiva com a qual possam agir individualmente. O que Marta chama “dar o passo”, é assumir uma postura perante a condição de ser uma mulher negra, uma posição de sujeita. Ser mulher negra é mais que isso, se percebido no sentido que Marta traz à tona, a partir de si mesma. Ela coloca a condição de mulher negra sob rasura, a coloca numa situação “em obras”, sem abandonar os parâmetros sociais, pois Marta assume o cuidado de si em todas as instâncias, na sua vida privada e pública. Marta exemplifica o argumento de Arendt (2005), quando ela nos alerta para o fato de que a vida privada, hoje em dia, se confunde com a vida pública. Marta torna privada a sua vida pública, carrega suas bandeiras para dentro de casa, para todas as suas atividades religiosas, familiares e afetivas.

Assim, penso, Marta me traz a ideia da mulher negra como sendo um território e uma possibilidade política: o território está em seu sentido de pertencimento, de delimitação, de categoria. Marta diz: “eu sou uma mulher negra”,

como quem afirma uma identidade no seu sentido de coletivo, onde pode falar a seus pares, seus iguais. É também um instrumento de resistência no sentido de uma barricada, uma bandeira e uma arma. Há uma delimitação de confronto, de base estratégica que se move em todas as direções; há um forte sentido de grupo de guerreiras, o próprio nome do Grupo revela isso, são “dandaras” que compartilham uma causa e carregam a bandeira desfraldada à frente de si. E, por fim, “ser mulher negra”, é uma arma/estratégia que repele vivamente o preconceito, seja ele qual for, mas principalmente de gênero e de raça. Ser mulher negra, neste caso, é uma denúncia que empunhada/composta deseja e pode destruir seus alçózes, seja pelas consciências interna e externa ao movimento, ou no embate civil.

Parece óbvio afirmar que a mulher negra tem igual valor a qualquer outra mulher, mas o que pude observar nas andanças e conversações com Marta e as outras mulheres com as quais fomos nos deparando é que a situação de preconceito persiste de forma flagrante. São milhares de mulheres negras em situações de vida precária, seja no plano econômico, seja no afetivo, o que afeta o corpo, a mente e o exercício da cidadania de sua maioria. São centenas de mulheres negras que ainda nem sabem que existem outras possibilidades de concepção da sua condição humana. Muitas delas têm problemas de autoestima tão graves, que julgam ser normais as suas situações de vida, induzindo uma psiqué conturbada pelo passado histórico de opressão, que ganha a cada dia novos contornos com as mídias de massa.

“Ser mulher negra” na perspectiva que Marta aponta em suas atividades sociais e políticas, é uma possibilidade concreta de ter atendido às demandas das mais sutis às mais evidentes: ter uma casa, poder viajar, comprar, estudar em faculdade, ser feliz, enfim. Parece ser pouco acadêmico, mas qualquer leitor deste estudo tem em potencia todos estes anseios. O que deseja essa mulher negra? Marta se conduz por esta capacidade de desejar, de sonhar e de realizar. O empoderamento do qual fala é este “dar o passo” em direção às possibilidades, o caminho é o movimento político. Assim, na concepção de Marta, a qual persigo neste estudo, ser mulher negra é uma condição política de afirmação de si mesma e de negação de todo e qualquer preconceito.

Complemento com o pensamento de Marta:

“O que faz de mim uma mulher negra? Quando eu me olho no espelho e eu vejo o meu cabelo, vejo a Marta com essa cor, a Marta que acredita nos princípios da vida, e que essa vida foi dada por Deus a cada um de nós, quer dizer, na verdade eu acredito em mim e, por acreditar que eu sou capaz, eu posso ser essa mulher negra que eu quero que tantas outras mulheres sejam, eu não quero que sejam igual a mim mas eu quero que elas passem por um processo, o mesmo processo que eu passei, que é de aceitar ser negra e não ter dificuldade de pisar, de entrar e sair de qualquer lugar. Então, quando se passa por este processo, eu falo que é o processo do resgate da autoestima da mulher negra... já fizemos muito isso na nossa caminhada, que é usar roupas coloridas, cabelos com vários modelos, por que? *Pra* mostrar a beleza negra, e como isso se dá, e que é uma beleza que está dentro de cada uma... ninguém te dá a beleza negra, você é, não tem como os outros te darem isso... você vai construindo, e na medida em que você constrói, então você também transmite isso... por onde você vai passando, vai irradiando isso... e eu acho que eu sou um pouco isso, quer dizer, você nasce mulher, você nasce negra, mas a consciência é um processo de construção e a superação do racismo também é outro... tem gente que tem facilidade pra superar e outros até morrem... eu não quero que essas mulheres sejam eu, mas eu quero que elas consigam “dar o passo” e chegar num patamar que elas não sofram tanto... então, eu acho que eu me projetei nelas, e... ao mesmo tempo, quando eu converso com essas mulheres, eu percebo que muitas também veem em mim um exemplo a ser seguido, quer dizer, elas dizem: ela fala, ela faz, ela não tem medo, ela enfrenta, ela entra em qualquer espaço... e isso sou eu como testemunha do que é ser uma mulher negra, e ser capaz de transformar as coisas... de ser uma mulher negra capaz de ajudar outras companheiras a assumir o seu lado de ser mulher e ser negra”; Marta - 2014.



**NKYIMKYIM.
CONTORÇÕES**

4 NARRATIVAS E PONTOS DE VISTA

Neste capítulo, apresento e analiso o processo de criação desenvolvido por Marta que levou à produção da poética visual de seu filme: “... se eu fosse uma flor...”, a partir do qual busco vislumbrar como a condição de mulher negra norteou suas escolhas e construiu uma narrativa singular. Assim, penso, o fato de ser uma mulher negra militante no movimento negro, ter feito opção pela vida religiosa e se dedicado ao empoderamento de outras mulheres negras conduziram Marta para o universo da arte engajada, contagiada pelas concepções originadas dos seus modos de ser e de viver e, particularmente, de suas opções e ações políticas.

O seu processo orienta o filme para um cinema negro, que já se configura desde a motivação para decidir-se aceitar o convite para dirigir o filme, até a devolução que faz no retorno às comunidades com a exibição do filme pronto. Busco evidenciar nesta análise, o quanto do filme realizado por Marta traz suas marcas pessoais e o discurso que ela tem elaborado, ao longo de sua trajetória de vida pública, que da concepção à montagem apresenta uma representação de sua identidade.

Marta compõe com as falas das mulheres que entrevistou o seu discurso síntese e, com ele, o seu objeto-filme-manifesto em consonância com o que Steve Biko (1999) denominou “consciência negra” ou, nas palavras de Hanna Arendt (2010), um certo “amor mundi”, nutridos e exteriorizados na causa feminista antirracismo.

Fornecendo suporte à análise do processo trato, também, da narratologia dos filmes realizados: o primeiro – o filme de Marta e, o segundo – o meu filme sobre seu processo. Descrevo suas composições poéticas e identifico seus elementos constitutivos. Marta não traz consigo nenhuma experiência para a realização do filme. Seu cabedal teórico é mínimo, o que não a impede de optar pelo estilo

documentário, decisão esta tomada em função de uma intencionalidade política com estreita ligação ao trabalho de conscientização das mulheres negras ligadas ao Grupo Dandara. Fica evidenciada uma dose expressiva de sensibilidade para seu projeto artístico, sempre muito intuitivo, mas nem por isso desprovido de senso de objetividade e encadeamento lógico. A narrativa audiovisual que Marta acabou por produzir, é fruto dessa intencionalidade política que ela buscou não perder de vista: contar a história das mulheres negras de Goiás. Em contrapartida procurei produzir um filme que fizesse jus às suas aspirações, ou seja, fazer de seu processo um documento histórico que destacasse a sua capacidade de produção, bem como a sua sensibilidade artística.

Entretanto, foi possível perceber que mesmo partindo deste pouco conhecimento, Marta só pôde configurar uma forma narrativa fundada em alguns princípios passíveis de um conhecimento, digamos, tácito, daquilo que Marta “viu por aí” mas que, também, é possível de ser reconhecido nas teorias do cinema. O ponto central desta convergência está na ideia de representação, o que pode ser inferido da busca de Marta por uma imagem da mulher negra de Goiás, isto é, daquilo que ela pretendeu identificar ao contar suas histórias de vida através de suas múltiplas imagens e falas.

Um filme em si não traduz a amplitude daquilo que se compreende por cinema, sendo mais próprio dizer que aquilo que se define como cinema compreende a totalidade de filmes realizados e por realizar, e antes e depois, há toda tentativa de conferir movimento às imagens. Assim, cada um desses filmes é um caso específico, podendo uns serem mais ou menos cinematográficos que outros. Diga-se assim: quando se fala em cinema, estamos no campo da estética e quando se fala em filmes, estamos no campo da poética, das escolhas, das composições, dos arranjos, das formas intencionadas, das narrativas, enfim, do objeto resultado de um processo de criação particular ou coletivo, ou ambos.

Portanto, e para tanto, apresento a seu tempo descrições críticas dos dois filmes realizados durante e para a pesquisa, de Marta e meu, considerando-se que nos capítulos anteriores já foram apresentados os conceitos que fundamentam esta etapa.

4.1 Diário de Processo

O primeiro encontro com o Grupo Dandara ocorreu no dia 23 de outubro de 2011, na sua sede do Jardim América em Goiânia. Fui convidado pela Prof.^a Janira Sodré Miranda, integrante deste coletivo e militante da causa feminista antirracismo, e por ela apresentado às demais integrantes do Grupo, numa reunião de avaliação das atividades desenvolvidas nos últimos meses e planejamento para execução de uma ação denominada “Caravanas Minas do Rosário”. Estava ali para conhecê-las e propor-lhes a realização do meu projeto de doutorado, assunto colocado no final da pauta desta reunião, o que me possibilitou uma primeira experiência como observador estrangeiro, chegada, logo nesse primeiro encontro. Enquanto as observava, ouvia suas falas, enfim, seus relatos de militância, logo de pronto me senti afetado e instigado por suas concepções de vida e de luta dentro do movimento de mulheres negras (Figura 09).



Figura 09: O primeiro encontro com o Grupo Dandara em 23 de outubro de 2011.

A situação, à primeira vista, me pareceu algo insólita. Eu, homem, branco, sentado à mesa entre 14 mulheres negras militantes, “dandaras” como gostam de ser chamadas, aguardando a minha vez de falar. Lembrei-me de uma expressão dita em casa, por ser o primeiro filho homem entre cinco mulheres: “... bendito é o fruto entre as mulheres...”. E além de estrangeiro, me senti ligeiramente constrangido. As mulheres falavam, indagavam, analisavam, se indignavam e riam muito, em meio a uma seriedade palpável, porque nenhuma delas estava ali para brincadeiras.

Foi-me possível perceber, de primeira mão, que o Grupo de Mulheres Negras Dandara no Cerrado se orientava por uma tendência feminista antirracismo de base, e, penso, pelo que Steve Biko denominou “consciência negra”. A multiplicidade de tipos e situações de vida produzia um mosaico político democrático, mas também um ambiente bastante familiar. As mulheres eram mais que militantes, eram

parceiras, amigas, irmãs, tias, enfim, formavam uma comunidade de pertencimento marcada pela diversidade e pela dedicação à causa das mulheres negras.

Vislumbrei, logo de início, o quanto o meu projeto teria que ser pensado de modo comprometido com a missão na qual o Grupo Dandara se propunha. Na expectativa de poder compreender o que aquelas mulheres desejavam, permaneci na escuta e aos poucos fui percebendo o quanto a questão da identidade perpassava as ideias e ações daquele coletivo: o que desejam essas mulheres? O que elas querem realmente mudar? O que elas defendem e o que elas atacam? O que pensam e o que sentem sobre o que significa ser uma mulher negra? Como viviam cada uma dessas mulheres? Quais as suas expectativas de vida? Enfim: quem, e o que são essas pessoas? E ainda: como eu poderia ser necessário a elas?

Ali, quase imediatamente, decidi que gostaria realmente que a pesquisa fosse desenvolvida a partir daquele lugar e com aquelas pessoas. O Grupo Dandara me pareceu a fonte mais bem configurada que eu encontrara, até então, do que seriam mulheres negras em busca de identidade e, ainda, que oferecia a maior possibilidade de desenvolvimento de uma pesquisa. Eu precisava daquelas mulheres, e precisava mostrar a elas que a minha tese poderia contribuir com elas em suas ações, em sua luta.

Enquanto as ouvia falar lembrei-me do tempo vivido na cidade de Araguari, principalmente depois que voltara do Rio de Janeiro, onde fui estudar Química e Arte. Dirigi por 3 anos o teatro da Casa de Cultura da cidade e, em 1983 entrei em contato direto com o movimento negro, isto dizendo, participando ativamente da causa da negritude. Trabalhei na realização dos festejos à Nossa Senhora do Rosário, onde mantive contato estreito com os grupos de congadas, moçambiques e catopés da cidade. Recordo-me, especialmente, da Rainha do Congo, Dona Maria, uma senhora de aproximadamente 80 anos, cujo porte e dignidade faria inveja a qualquer aristocrata. Meu encontro com ela se deu em função de quererem um figurino novo para a grande festa. Fui encarregado de refazer-lhe a coroa, antes feita de latão e miçangas de diversas cores. A ideia era fazer uma nova, no mesmo estilo, mas Dona Maria exigiu que se colocassem pedras (de plástico) grandes e brilhantes, como ela sempre sonhara, e o resultado foi impressionante, pois junto à galhardia se associava um estado de felicidade emocionante. Foi sua última festa, Dona Maria faleceu no ano seguinte.

Entre as “dandaras”, se encontrava Marta Cezaria de Oliveira, que, naquele momento, se fazia responsável pela organização dos projetos, e das finanças pode-se dizer, disposição já elucidada anteriormente, pois Marta relatou em sua história bastante experiência com contabilidade e especializara-se, por conta própria em função do movimento de mulheres negras, em escrever projetos.

Aguardei algo impaciente que chegasse a minha vez de falar. Entre as mulheres presentes haviam algumas jovens, o que me fez voltar a lembrar-me das experiências de Araguari. Além de Dona Maria, conheci através do terno Catopé Cacunda, a jovem Francisca, bastante bonita fisicamente. Tive o prazer de acompanhá-la a um concurso de beleza, no qual lhe servi como figurinista, a moça ficou em segundo lugar, mas era a única com trajes africanizados, o que lhe valeu uma carreira de manequim que acabou lhe rendendo alguns frutos, como por exemplo, a vida profissional futura. Francisca se formou em Educação Física. Neste concurso de beleza, estive num clube exclusivo para negros, na cidade de Uberlândia, onde vivi uma situação que me lembrava um pouco esta agora, na casa das “dandaras”. Em meio a centenas de pessoas negras integrantes e convidados do clube, eu e Maciej Babinski, um artista plástico polonês radicado no Brasil, éramos os dois homens de pele clara presentes, ele branco e eu pardo. Foi necessário justificar a minha presença para que não causasse estranhamentos. Me senti ali muito mais estrangeiro que agora, mas ao mesmo tempo, pude viver uma experiência marcante: a diferença da marca na pele, eu era o estranho, o intruso, eu era o que se sentia excluído, e o processo de aceitação naquele clube me deixou bastante sensibilizado em relação às questões do preconceito racial.

Finalmente chegou a minha vez de dizer a que tinha vindo. Expus o mais claramente possível o meu projeto de pesquisa, para o qual eu gostaria de contar com a colaboração daquelas mulheres ali presentes e mesmo de outras integrantes do Grupo, ausentes à oportunidade.

“Eu quero fazer um filme com vocês”, eu disse. E falei durante uns 15 minutos, tentando deixar clara a ideia do intuito de produzir um filme a partir de suas experiências de vida e do processo de realização do filme, uma vez que me interessava o seu processo de criação. Fui ouvido com atenção e percebi, já de início, que a ideia de participar de um filme instigou a maioria delas. Uma das mulheres presentes me arguiu sobre a finalidade da pesquisa e, com isso, pude me colocar mais a vontade para esclarecer que o mesmo seria inteiramente voltado

para as ações do movimento, e que gostaria de acompanhar o processo de criação, para buscar compreender o que de específico e comum pode ocorrer quando mulheres negras se autorrepresentam através da linguagem cinematográfica, incluídas, aqui, todas as implicações do uso de suas tecnologias.

Eu lhes fiz três perguntas: (1) Há algum fato ou acontecimento que tenha ocorrido em sua vidas e que vocês guardem na memória, ou que lhes pareceu de importância, para o bem ou para o mal, que esteja relacionado diretamente ao fato de ser mulher e ser negra? A resposta afirmativa foi unânime. Todas as mulheres presentes disseram que várias coisas já haviam ocorrido, que tiveram como fator preponderante o fato de serem mulheres e negras, variando a intensidade. O que era, de certo modo, já justificado, uma vez que eu me encontrava no seio do movimento feminista antirracismo em que elas militavam, o Grupo Dandara; (2) Vocês relatariam este fato ou acontecimento diante de uma câmera, ou seja, concordariam em tornar este fato ou acontecimento público através do registro cinematográfico e a sua divulgação através de um documentário? A resposta para esta pergunta foi uma discussão em que se concluiu que a divulgação de tais fatos seria positiva para a ação política do Grupo, e que poderia ser útil nas discussões a respeito da situação da mulher negra, em geral. Esse quase açoitamento me preocupou um pouco, pensei que encontraria maior resistência e que um número menor de mulheres aceitasse a provocação. Mas ali era um campo de batalha, e elas consideraram a proposta relevante, porque lhes pareceu atrativo, pela possibilidade de se colocarem na linha de frente, como exemplos de superação; (3) Vocês gostariam de fazer este documentário atuando como atrizes e diretoras, trabalhando em dupla com outras mulheres, em que cada uma conte a história para outra e esta a interprete como atriz e personagem, numa troca de papéis? Dessa vez a reação foi de perplexidade, pois a maioria disse nunca haver pensado em algo assim e que não se sentiam capacitadas ou com coragem bastante para fazer isso. Era, de certo modo, esperado que isso ocorresse: a diferença entre a decisão de expor alguma coisa anonimamente, histórias de uma mulher sem rosto era bem diferente de participar de um filme expondo-se, autografando a sua fala com a própria imagem, ou seja, era algo que necessitava ser pensado de forma mais demorada.

Neste ponto, coloquei-me à disposição para realizar uma oficina de audiovisual, na qual pudessem experimentar o que lhes havia proposto. O que foi

aceito, mas ainda com alguma relutância. Marcamos novo encontro. E, na despedida, me vi envolvido por perguntas, risos e expectativas as mais diversas. Fiquei bastante satisfeito com este primeiro encontro e, a princípio, parecia que o projeto deslancharia satisfatoriamente. Marta ficou encarregada de organizar este próximo encontro e decidimos juntos a formatação e realização da oficina, onde eu tentaria levá-las a vivenciar o estar atrás e diante da câmera, de modo que percebessem, na prática, como poderiam construir narrativas a partir de fatos reais de suas vidas, passíveis de serem tornados públicos. Esta poderia ser uma situação extremamente delicada, afinal quem gostaria de expor-se de tal maneira? E de que forma isso seria feito, de modo a não constrangê-las ou humilhá-las, expondo-as ao ridículo?

Foi exatamente guiado estas preocupações éticas que Marta e eu iniciamos nossa relação de trabalho, nosso diálogo, quando nos emparelhamos num primeiro objetivo comum no sentido de realizar, de produzir coletivamente a oficina proposta.

O que mais preocupou as mulheres foi o fato de que teriam de representar a companheira, ou seja, que teriam que ouvir-lhe a história e ela própria revivê-la dramaticamente, como uma atriz que desempenha o papel da parceira que ela vê e escuta, a partir de um diálogo mediado pela câmera. Devo confessar aqui a forte inspiração no filme-documentário “Jogo de Cena”, de Eduardo Coutinho.



Figura 10: Oficina de vídeo na sede do Grupo Dandara em 25 de fevereiro de 2012

A realização da oficina (Figura 10), ocorreu, alguns dias mais tarde, no mesmo local, quando compareceram todas as mulheres que estiveram presentes no nosso primeiro encontro, e outras, contatadas por Marta, num total de 30 pessoas de todas as idades, incluindo um homem. Na realização da oficina, considerei três momentos: 1) Um breve histórico sobre o cinema. Conversamos, cada qual com suas considerações. Apresentei o cinema enquanto tecnologia, linguagem e arte, buscando instigar a percepção de que um filme pode ser bastante ideológico quanto

à sua compreensão como cultura e política. Ligamos a câmera a um projetor e obtivemos uma imagem de 80 polegadas numa parede. Cada um de nós ali presente vivenciou, mesmo que muito rapidamente, o estar diante da câmera e ver seu rosto projetado na parede em tamanho aumentado, em diversos enquadramentos. Os risos de costume, e muito brilho no olhar. 2) Quem faz cinema? Neste ponto falei sobre o cinema produzido por comunidades, ONGs, pesquisadores de diversas áreas, incluindo a mim mesmo, jovens adolescentes, mulheres, e, principalmente, mulheres negras. Falamos, também, das mulheres negras que participam de filmes como atrizes, foram citados os nomes mais famosos. Esta orientação fez vir à tona muitas indagações: de que modo as mulheres negras tem sido mostradas no cinema? O que poderia significar para elas fazer um filme, estar num filme? Quais imagens de mulher negra no cinema elas conhecem e reconhecem? O que seria para elas ser uma cineasta? Ou ser uma atriz? Este filme seria realmente um documentário ou uma ficção? Como seria serem-se representadas num filme? Quais filmes elas já haviam visto que trazem imagens de mulheres negras? Quais diferenças essas mulheres percebem em si mesmas pelo fato de serem mulheres negras? E para mim mesmo: qual a diferença entre o olhar masculino e o olhar feminino sobre a imagem de uma mulher negra? E, ao final: Quais os filmes, que vocês assistiram, que foram dirigidos por mulheres negras que vocês conhecem? Muito poucos, na maioria curtas-metragens exibidos em encontros do movimento negro e eventos afinados: festivais, congressos, conferências, fóruns, encontros, palestras, rodas de conversa, ações afirmativas, cursos, debates, e outros. O mais citado naquele momento foi “Filhas do Vento”, o novo filme de Joel Zito Araújo.

O “ser atriz” lhes parecia ser mais compreensível, pois elas teriam que tentar ser parecidas umas com as outras, mas dirigir, dizer o que a outra deve fazer, posicionar a câmera, cuidar do som, da luz, era-lhes mais estranho e distante. Duas delas haviam participado de uma oficina de roteiro e acompanharam algumas filmagens, decidiram que elas seriam as responsáveis por me acompanhar durante a oficina e quem sabe algures. O que não ocorreu por questões logísticas e problemas com o tempo de dedicação que o projeto requeria delas.

E finalmente: 3) o trabalho prático. Cuidar de alguns detalhes como luz, maquiagem, enquadramentos e planos, fundo cenográfico e gravação. Poucos risos, todas as participantes realmente levaram a sério o exercício e, ao final de duas

horas, já estávamos fazendo pequenas entrevistas. A intenção era que vivenciassem a situação de exposição e comando para se decidirem se, realmente, gostariam de participar do projeto.

Terminamos a oficina remarcando um próximo encontro, onde elas, por fim, me dariam a resposta se participariam ou não da pesquisa. De principio a resposta foi afirmativa, mas logo de início, o projeto mostrou-se inviável neste formato. A quantidade e a diversidade de compromissos de vida e da militância não permitiram que tantas mulheres pudessem se dedicar de maneira intensiva ao projeto. Aqui foi pensada a possibilidade de mudança na proposta. As conversas com Marta foram as mais significativas. Ela assumira, de certa forma, um compromisso comigo e se sentia estimulada pela possibilidade deste tipo de atividade no Grupo. Foi a partir destas conversas, que decidimos viajar ao interior e realizar o projeto, entrevistando outras mulheres negras envolvidas com o movimento negro. De certa forma isto resolvia o problema do Grupo, mas ainda não o meu: eu falaria do meu próprio processo de realização do filme? Ou seja, eu seria o diretor deste filme que iríamos realizar? A ideia inicial foi que as mulheres se dirigissem e representassem umas às outras, e eu estava perdendo justamente este viés.

O projeto passou a ser, então, a realização de um documentário com os relatos dessas mulheres negras militantes, ou seja, entrevistaríamos algumas mulheres que já participavam do movimento, e editaríamos um filme, produzindo uma narrativa que nos dissesse quem são elas e como o movimento veio possibilitar que tomassem consciência de suas existências, enquanto condição coletiva.

Marta, uma das responsáveis pela sede do Grupo, me franquiou um arquivo enorme de fotografias e documentos das ações desenvolvidas por elas, até então. Desde o início, foi ela quem se mostrou mais motivada e com possibilidades de dedicação, afirmando que desde há muito, tinha como sonho a realização de um projeto de resgate das histórias das mulheres negras “dandaras” mas, revelou que já tinham tido experiências anteriores com cinema um tanto frustrantes, por terem obtido pouco retorno de suas participações. Reiterei que a ideia era realizar um filme que pudesse ficar com elas, para que pudessem utilizá-lo como material de trabalho, o que a fez reafirmar seu desejo de percorrer todo o Estado de Goiás, gravando as histórias das “dandaras” (Figura 11).



Figura 11: Diálogos com Marta.

A primeira viagem, pensei, seria de reconhecimento, um procedimento exploratório na medida em que não se sabia o que iríamos encontrar, e mesmo se o projeto teria aceitação. Penso que este agir quase às cegas, me levou a tomar uma metodologia da prospecção como o fio condutor de todo o trabalho. A disposição era conversar com as lideranças, apresentar a proposta e deixar a seu encargo a tarefa de reunir mulheres que aceitassem falar de suas experiências de vida. Marta se interessava por mulheres cuja entrada para a militância tivesse provocado alguma mudança em suas vidas, que tivessem “dado o passo”, como ela repetiu inúmeras vezes.



Figura 12: Apresentando o projeto de trabalho nas comunidades.

Nosso primeiro percurso nos levou a Barro Alto, Pombal, Uruaçu, Minaçu e suas cercanias (Figura 12).

Na ida para Barro Alto, me veio a ideia: convidar Marta para ser a diretora do filme que iríamos fazer. Assim, os nossos objetivos convergiriam e poderiam ser alcançados: Marta contando a história das mulheres negras, e eu buscando compreender o seu processo de criação, e de como o filme realizado por uma mulher negra pode representar, através do cinema, esta condição existencial.

Marta ficou surpreendida com o convite, mas, de pronto, quis saber o que teria de fazer e como seria o meu projeto a partir disso. Deste modo, foi durante esta primeira viagem que o projeto de doutorado que margeia esta tese foi desenhado.

Aceito o convite, principiamos nossos diálogos que aos poucos foram delineando nossos papéis dentro das propostas que surgiram, disso: 1) um filme-documentário feito a partir da captação dos relatos das mulheres negras de Goiás com roteiro e direção de Marta, com meu acompanhamento e, 2) fazer um documentário sobre o processo de criação de Marta em sua busca por realizar este projeto, este último roteirizado e dirigido por mim.

Ao retornarmos da primeira viagem, concordamos que houvera boa aceitação à proposta feita às mulheres nas comunidades visitadas, mas que a exiguidade do tempo e dos recursos nos obrigaria a gravar os depoimentos, já na primeira visita, com aquelas que se dispusessem a isso de imediato. Assim, o fizemos.

Em meio ao processo, após termos gravado algumas entrevistas na região de Cavalcante, Marta considerou que:

“A experiência está sendo muito legal, porque as mulheres estão colocando aquilo, um pouco daquilo que a gente já esperava que elas pudessem colocar: a experiência de vida, a relação (...) e isso é muito importante, é a história das mulheres que está sendo contada pra que outras mulheres possam conhecer a história, e possam olhar e dar a sequência naquilo que elas querem da vida [...]”; Marta - 2013.

As mulheres foram contando os fatos ocorridos em suas vidas, na maioria, de muitas dificuldades. Destaque para a questão financeira ligada à sobrevivência e ao fato de serem mulheres negras. O que me parecia fazer levar essas mulheres a falarem de si era o olhar de Marta, o desejo de Marta de conhecer e divulgar suas histórias e a esperança de uma vida melhor na possibilidade de um bem comum. O trabalho, no entanto, era feito de indivíduo a indivíduo. As mulheres se sentiam acolhidas por Marta, demonstravam confiança em sua pessoa, justamente por ser uma a uma. Marta lhes era fonte de inspiração e respeito. Um espelho?! Mais possivelmente uma projeção. E, fundamentalmente, Marta lhes dignava olhar e ouvir. E o estar diante da câmera, este um fato que merece atenção por ser o instante em que se constitui o dispositivo de captura da imagem e do som, as mulheres se sentiam interpeladas nesta relação: a mulher diante de outra mulher e de uma máquina que a captura e registra se torna uma outra mulher, que, de certo modo, no frente a frente se realiza e se desrealiza concomitantemente, o dispositivo produz uma mulher que é aquela e, ao mesmo tempo, já não o é. O dispositivo captura e registra representações. A mulher negra que o dispositivo captura torna-se uma representação e, como tal, pode ser narrada, que é o efeito que Marta procura:

mulheres narrando a si mesmas, produzindo história - necessária à existência e continuidade do movimento, enfim, do próprio Grupo Dandara.

Ficou evidenciado, nesta situação, que o dispositivo cinematográfico está para aquém e além da sala de cinema, está no vir-a-ser produzido pelo dispositivo, naquilo que o dispositivo atualiza. A ideia da captura, do registro, da fixação, se concretiza: as mulheres poderão ver-se num futuro, e saber quem elas são já no passado presentificado pelo filme e, portanto, desrealizado.

Foi, neste ponto, que percebi o quanto a ideia de convidar Marta para roteirizar e dirigir o filme, foi providencial. O fato de Marta ser conhecida nas comunidades onde encontramos as mulheres, com as quais já tivera algum tipo de contato anterior, abriu-nos as portas pela confiança em Marta. Confiança nela, porque esse momento era já um retorno, e indiretamente para mim por ser apresentado por ela, e assim pude exercer com mais tranquilidade o meu papel de observador como cinegrafista. Desta forma, a realização do filme foi facilitada porque fazia parte de um rol de ações políticas afirmativas do Grupo Dandara e, particularmente, de Marta.

As visitas às comunidades onde se encontravam essas mulheres fizeram estreitar, ainda mais, laços entre elas. Se sentiram valorizadas e diante da proposta de Marta, aceitaram também a minha, a de figurar no filme sobre o processo de criação de Marta, pois gostariam de estar com ela na realização de seu projeto.

Marta se mostrava ansiosa com a sua capacidade em obter resposta à sua pergunta: *“quem seriam essas mulheres? [...] e como elas iriam aparecer nesse filme?”* Este questionamento era justamente o que nos ligava: a questão da identidade e suas representações.



Figura 13: Entrevistas na Comunidade da Ema, Teresina.

Através de seu roteiro de perguntas, Marta buscou atingir o centro da questão que a trouxe ali: operar uma ação de empoderamento dessas mulheres, e ao mesmo tempo, coletar material de trabalho para a realização de seu filme, do qual ela tinha uma vaga ideia. O fato dessas mulheres estarem sendo expostas, exibidas

era já, em si, um elemento valorizador de suas pessoas, mas de grande responsabilidade para Marta, porque era dela que partia o convite à participação, era ela a mediadora deste processo. A presença de Marta era-lhes valorizador e ao mesmo tempo tranquilizador. Percebemos, logo de pronto, que as mulheres estavam dispostas a contar suas histórias, mas não queriam ter suas imagens ligadas à dor e sofrimento. Buscavam sempre traduzir sentimentos de esperança, de possibilidades, de um devir transmutado (Figura 13).

Marta declara que “[...] o foco principal é o empoderamento, perceber o empoderamento dessas mulheres e saber até que ponto elas estavam conseguindo dar esse passo (...) conhecer a história de vida delas [...]].

Esta orientação influenciou significativamente a decisão de Marta, de montar o seu filme e fazê-la, por exemplo, excluir aspectos que viriam apresentar as mulheres em suas mazelas. Ela diz:

“Eu acho que elas estão se colocando de forma mais positiva (...) não estão parando lá nos desafios da vida (...) elas falam dos desafios mas apontam sempre *pra* vitória, eu vejo elas como mulheres vitoriosas [...]”; Marta – 2013.



Figura 14: Entrevistas na Comunidade do Engenho II, Cavalcante.

Fomos gravando, ininterruptamente, por três meses, entrevistas que chegaram ao número de 155 mulheres. Três destas entrevistas, se perderam por acidente informático. Visitamos Barro Alto, Pombal, Uruaçu, Minaçu, Alto Paraíso, Cavalcante, Engenho II, Teresina, Monte Alegre, Piracanjuba, Cromínia, Professor Jamil, Aparecida de Goiânia, Mineiros, Cedro, Portelândia e Goiânia (Figuras 14 a 17).



Figura 15: Entrevista com Dona Joaquina, no Engenho II.



Figura 16: Entrevistas em Cavalcante.



Figura 17: Entrevistas em Monte Alegre.

Após a gravação das entrevistas, fizemos uma primeira decupagem. Vimos pela primeira vez todo o material das entrevistas gravadas, o que levou cinco dias, em que nos reuníamos na sede do Grupo Dandara, das 9 às 17 horas, para assistirmos o material bruto. Esta foi a parte que mais exigiu nossa atenção concentrada: Marta estava ciente de que era agora que ela teria que tomar as decisões mais importantes quanto ao filme – a sua montagem, as escolhas das partes que comporiam a sua narrativa.

Marta foi anotando as falas das mulheres que lhe chamavam a atenção, numa primeira seleção de falas, pensando, principalmente, na perspectiva de suas participações no movimento de mulheres negras.

O que infere uma característica fundamental do documentário: a sua configuração na montagem, que é quando se tem acesso a tudo que foi gravado, o que quase sempre extrapola as expectativas iniciais, sendo que algumas vezes pode mesmo contradizê-las.

Como já foi dito, as entrevistas foram orientadas por doze perguntas, ou seja, as respostas das mulheres e seus relatos seguiam um plano, um trajeto, o que facilitava ver repetições e alguns apontamentos interessantes, outros veementes e muitos intensamente emocionais.

Tanto eu quanto Marta nos emocionamos novamente com algumas falas, e discorremos muito sobre as situações registradas, as histórias das mulheres, uma a uma, cada uma com sua singularidade, mas recheadas de pontos em comum, de

coincidências e similaridades que nos permitiam traçar um primeiro esboço, e separar algumas falas mais significativas. Ali, estavam aquelas selecionadas, entre muitas outras, que ficaram para outra etapa do projeto. A orientação era compor um filme que nos dissesse: quem, e o que são as mulheres negras de Goiás?

Marta trabalhou para que as mulheres aderissem ao projeto e, este era o resultado desta adesão, da seleção que se deu em função das inúmeras condicionantes encontradas.



Figura 17: Sorrisos ao falar da flor.

Marta percebeu, logo de cara, que as mulheres ficavam mais relaxadas quando as perguntas eram aquelas sob a forma de analogias com as flores, com os animais, com coisas. Elas se sentiam interpeladas, quero crer, pelo exercício da representação, da autorrepresentação, e se permitiam vislumbrar-se a si mesmas, como uma imagem idealizada (Figura 17). A pergunta sobre a flor despertou a atenção de Marta pela quantidade de mulheres que queriam ser rosas, e outras flores mais raras, e principalmente pelas justificativas que nos permitiam fazer uma leitura projetiva: as mulheres se projetavam nas flores e construía seus simbólicos de identidade. Ao se representarem para si mesmas, diziam muito daquilo que queriam parecer para si e, também, para os outros: de certa forma, melhores do que eram então, serem importantes para si mesmas, se afirmarem, e também se idealizarem e serem felizes, podendo sonhar.

A pergunta sobre a flor foi acompanhada por outras expressões de identidade, sobre o fato de serem mulheres negras e de estarem diante de uma filmadora, sabendo que estavam sendo registradas e que fariam parte de um filme, o qual veriam posteriormente.

Sempre fez parte do compromisso ético de Marta, e meu, com a pesquisa, o retorno com o filme pronto às comunidades para exibi-lo publicamente mas, principalmente, para obter a aprovação das entrevistadas dessa publicação.

Tomamos a decisão de colocar a pergunta “se você fosse uma flor, que flor seria?” como mote orientador do filme, transformada para “... se eu fosse uma flor...”, no título do filme em função do momento de fuga e projeção que aparece em suas imagens e respostas: fuga essa para um mundo sempre com referências na realidade concreta e projeção numa possibilidade de transformação ou reconhecimento de si, se colocando fora de si mesmas, se percebendo como algo que as valorizasse. Ao se pensarem flor, podiam se imaginar mais bonitas, mais importantes, mais reconhecidas. Fazendo da flor símbolo dessa beleza, dessa energia e dessa possibilidade de vida, as mulheres se permitiam o exercício de elevação da autoestima, o que interessava à Marta, desde o princípio (Figura 19).

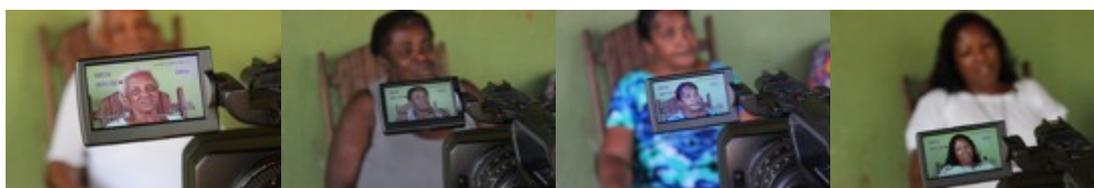


Figura 19: Dandaras diante da câmera.

A percepção e escolha de Marta desta analogia, explicita o exercício da projeção, do perceber-se através de uma metáfora, traz à superfície como ressignificação de si mesma:

“Eu comecei [...] eu pensei numa flor de São José, lembra que eu falei? Eu gosto muito do perfume dela, do enraizamento dela [...] então, é uma planta que eu gosto demais [...] depois a outra, para mim, que eu falei, do Brasil, é a vitória régia [...] para mim aquela flor ela é tudo [...] o mar de água naquele Amazonas, e ela todinha ali [...] vai fazendo uma roda, ela é bem circular, e é por isso que eu acho que eu identifiquei com a minha flor, que é a flor de lótus [...] porque ela tem uma força também, mas ela é uma flor que ela se desabrocha, sozinha [...] não é igual, por exemplo, a rosa [...] a rosa tem um monte de flores, ela não, ela vem sozinha [...] eu acho que assim é a vida da gente, cada um vai abrindo e foi por isso que eu me identifiquei com a minha flor [...]”; Marta – 2014.

Retomando o pensamento de Augusto Boal sobre a arte engajada, penso que o fato de termos encontrado uma metáfora, através da qual as mulheres poderiam se projetar, foi um grande achado, porque:

Sem metáforas não existe pleno entendimento. As metáforas são essenciais aos seres humanos, pois permitem que, ao delas nos afastarmos e nelas nos reconhecemos, ganhamos perspectivas delas e do real, e assim, possamos melhor compreendê-las. São evoluídas e sofisticadas formas de conhecimento. O processo estético é criador de metáforas e, além de útil em si, mais útil se torna se puder criar um produto artístico que possa ser compartilhado, socializado. (BOAL, 1991, p. 118).

A partir deste exercício metafórico se pode inferir, portanto, que [...] “a Arte é uma forma de conhecimento, subjetivo, sensorial, não-científico” (BOAL, 1991, p. 111), mas nem por isso menos relevante. Deste modo, se pode dizer que aprendemos com a Arte, ou seja, que ela é pedagógica na medida em que nos amplia o entendimento que temos de nós mesmos e do mundo.

Na montagem, o filme foi se complexificando cada vez mais. Não bastaram as respostas à pergunta citada para dar sentido ao todo, a pergunta buscava um contexto (Figura 20). Mas foi a partir do fato de que as três primeiras mulheres não haviam respondido à esta pergunta, que pensou-se em colocá-las falando sobre outras coisas relacionadas, e focamos no “ser mulher negra” e o que elas pensavam fazer parte desta condição: sonhos, anseios, planos, filosofia de vida, cuidados de si, o que lhes permitissem falar sobre si, sem, contudo, ter que necessariamente fazer analogias com flores.



Figura 20: Mulheres narrando suas histórias.

Em suas dúvidas, Marta trazia a preocupação de ser coerente com a missão política do Grupo Dandara, e de ter a responsabilidade de realizar um filme que pudesse ser compreendido por todas as mulheres. Ao ver todo o material gravado, tomou consciência de que editar o filme era um ato de extrema responsabilidade:

“[...] eu acho que o mais difícil foi ver toda aquela gravação, porque depois que gravou tudo, veio a hora de sentar e ver, reviver todas essas histórias, foi um pouco dolorido, mas, eu acho que quando nós chegamos num resultado se eu fosse uma flor’, eu acho que aí passou um pouco de tudo o que a gente viu ao longo dessa caminhada, que eu acho que foi muito pesado, mas foi gostoso ir escrevendo com muitos desafios [...] eu procurei ler muito, buscar muita coisa em relação ao que é que era um roteiro, *pra* entender mais o que é que a gente estava fazendo [...] porque na verdade, apesar de querer escrever a história, eu achava que escrever era mais fácil [...]”; Marta – 2014.

Durante todo o tempo Marta, comparou a linguagem cinematográfica com a escrita, talvez porque esta foi a sua intenção primeira: escrever a história dessas mulheres na forma literária, e agora ela se via às voltas com outras tecnologias e

linguagens. Sua ansiedade traduz o sentido de busca por sua própria forma de compreender e fazer cinema: escrever com imagens e sons.

Em suas análises, retomando suas leituras, Marta considerou que o resultado estava bem próximo daquilo que havia visto nos livros e artigos que lera, na *internet*.

Marta começou a ler nas entrelinhas das falas, a perceber a política de afirmação do sujeito nos pequenos gestos, na maquiagem, no cabelo, na escolha das palavras, na expressão do olhar, ao mesmo tempo que na perplexidade e estado de consciência – as mulheres, em sua maioria, tinham uma noção bastante clara de que as suas falas e imagens estavam sendo registradas, e que geravam algum tipo de comprometimento (Figura 21).



Figura 21: Mulheres negras Dandaras – falas e imagens.

Marta vai, simultaneamente, revendo suas expectativas. Seu desejo é que todas as mulheres entrevistadas estejam neste primeiro filme. Esse pensamento a

persegue desde o momento em que toma consciência, de que vamos fazer muitas escolhas durante todo o processo:

“[...] o processo de escolha das mulheres, claro, eu pensei em varias comunidades quilombolas que estariam esparramadas pelo Estado, e nesse processo de escolher as comunidades quilombolas, nós começamos pela primeira comunidade que estava mais próxima [...] nessa direção de Minaçu, e que a gente já havia feito uma fala com elas, então, foi muito interessante chegar lá e ser acolhido por aquela comunidade, e elas mesmas escolherem quais seriam as mulheres que iam querer dar entrevista, então, deixei muito livre para que elas mesmas escolhessem essa mulheres, claro que a gente indicou algumas e elas iam atrás de outras [...] a gente foi caminhando, modificando esse roteiro e fizemos um monte de pergunta, e essas perguntas deram o todo do coletivo das mulheres, onde todas puderam participar, falar das mesmas coisas mas com histórias diferentes, e, é essa história que aparece quando a gente junto constrói um coletivo da nossa realidade [...]”; Marta – 2014.

A última entrevista que gravamos, foi a da própria Marta. Nós já havíamos visto todo o material gravado e separado algumas partes, o filme estava a caminho pelo recorte que havíamos escolhido. Nesta entrevista, eu me coloquei também no lugar do entrevistador, me orientando, no entanto, pelas mesmas perguntas que Marta fizera às demais entrevistadas, não havendo, neste sentido, nenhuma pergunta que fosse de minha própria criação.



Figura 22: Marta diante da câmera.

Durante todo o tempo em que trabalhamos, até então, tínhamos por método o diálogo, buscando fazer com que Marta tomasse suas decisões o mais conscientemente possível, não escapando da minha influência, mas minimizando-a, antevendo possíveis resultados a partir da maneira com que tentávamos dizer as coisas. Busquei realizar com Marta um processo dialógico, tentando através da linguagem chegar a uma dialética que possibilitasse tomar suas decisões, segundo suas ideologias e objetivos, definir papéis para si e demandar ferramentas, fazendo escolhas pertinentes, podendo justificar-se a si mesma e a mim os porquês e motivos de suas decisões, digamos, poéticas. Algumas dessas escolhas foram tomadas a partir de experiências já vividas em outros campos, através de livros, artigos, e outros exemplos de filmes, uma vez que a própria Marta havia procurado alguns subsídios para a realização do seu filme.

Um exemplo que pode ilustrar esta busca dialógica, foi o diálogo travado com o objetivo de que Marta se decidisse por entrar ou não no filme, como uma das mulheres negras ali representadas. As conversas aconteceram dias antes de finalizarmos o filme – a primeira; e a última, algum tempo depois, quando o filme já havia sido exibido ao público em diversas localidades .

O diálogo anterior à exibição do filme:

Júlio – Marta, a pergunta que eu quero te fazer agora, eu penso que vai definir como é que nós vamos finalizar o filme. Você está fazendo a direção, estamos trabalhando com a montagem, então, quer dizer, você está no filme no sentido de que ele está partindo fundamentalmente de você... foi você que correu atrás dessa coisa toda e eu estou te acompanhando...

Marta – o meu sonho...

Júlio – O seu sonho... e eu estou te acompanhando, te ajudando, vamos dizer assim, a realizar este sonhos...

Marta – é o sonho.... meu e de tantas outras mulheres... eu acho que com essa oportunidade, a gente vai realizar um grande sonho... não é um sonho só da Marta, que gostaria de escrever e de mostrar essa história, mas é um sonho de muitas mulheres negras desse País, principalmente do nosso Estado que a gente procura na literatura e não tem... você não encontra... e essa oportunidade eu acho que ela é única.

Júlio – Então me responda: você vai entrar no filme?

Marta - Eu acho que eu já estou no filme. Agora, eu não sei se há necessidade de eu estar lá dentro, com o meu rosto. Eu acho que não vai fazer diferença o meu rosto estar lá dentro ou não, porque a história já mostrou que o visível e o invisível trabalham muito juntos e, na fala das mulheres, por mais que queira ou não queira, elas estão falando... então, eu não sei se precisaria de estar o meu rosto junto com as outras mulheres...

Júlio – E se não formos pela necessidade, se formos por uma escolha sua? Podemos partir de duas opções: é sim ou não. Como você mesma está dizendo, que não sabe se precisaria colocar o seu rosto lá, vamos partir do não. Vamos partir do princípio que você não está: você não entra no filme. Lembrando que você assina o filme, porque você já é a diretora, mas não

coloca o seu rosto, a sua voz, a sua imagem lá no filme, o que é que isso significa?

Marta – Eu não avaliei o que significa *pra* mim, não. *Pra* mim, enquanto Marta, só de assinar eu já sei que eu estou aí... e *pra* mim essa história foi muito importante. Agora para o público, para o povo eu não sei o que vai ser... pode ser ruim, eles pensarem: poxa! a Marta não pôs a cara dela lá... eu não sei, eu também não avaliei se é positivo ou negativo eu não aparecer... porque também não vão aparecer outras tantas mulheres que têm na história de Goiás, e que a gente ainda não terminou essa etapa... a gente fez uma parte, uma amostra... então eu não vejo... eu posso entrar... mas *pra* mim não faz muita diferença se eu estiver ou não.

Júlio – Não? Não faz diferença?

Marta – Eu acho que não...

Júlio – Mas você não viu seu rosto lá, ainda...

Marta – não, eu não vi... mas eu me reconheci no filme... eu me reconheci e, também, toda essa necessidade que eu tinha de deixar registrada alguma coisa boa nesse Estado, que é o nosso povo, que são as nossas mulheres e eu sou uma delas, mas... eu acho que elas representam muito bem, tudo isso.

Júlio – Vamos para a opção dois: O que é que significaria *pra* Marta estar no filme? Sua fala, sua imagem, seu rosto estarem lá no filme, lá junto com elas. O que isso significa *pra* você?

Marta – eu acho que mais encorajamento *pra* elas, porque elas sabem que eu estando perto delas, elas sabem que eu estou com elas. Quando elas me veem, elas sabem que são mais fortes, elas se sentem mais fortes e mais reconhecidas. Essa é a diferença, só isso.

Júlio – E *pra* você mesma? Você assistir o filme e ver seu rosto lá?

Marta – *Pra* mim, seria mais uma mulher negra na história. *Pra* mim seria isso, porque a história nós já estamos escrevendo... e comigo no filme, ou não, a história vai estar sendo vista. Se eu ver eu lá, eu vou ficar feliz, eu vou ficar contente também, mas num é o fim, e nem vai fazer falta. Talvez, *pra* quem vá ver a história vai falar, mas por que é que a Marta não entrou?

Júlio – Então...?

Marta – Então eu acho que teria que entrar por isso... não porque é uma necessidade...

Júlio – Então, você vai entrar ?

Marta – Uai, se quiser, vamos...

Júlio – Mas, é você que tem que querer ou não...

Marta – Uai, pode entrar... pode entrar fechando...

Júlio – é sim ou não ?

Marta – Sim... então eu entro!

Júlio – E por que é que você quer entrar ?

Marta – *Pra* dar uma resposta, *pra* ajudar outras mulheres.

Júlio – E *pra* você mesma, o que é que isso significa *pra* você mesma?

Marta – Mais uma vez eu vou participar de um filme...

Júlio – Sim, no outro filme alguém estava fazendo, e você ficou na frente das câmeras, agora é um filme que você mesma está fazendo...

Marta – Por isso que eu acho que... como eu estou dirigindo, eu não precisaria de estar lá dentro, por isso é que eu fico entrando em contradição: quero estar, e ao mesmo tempo queria que só as mulheres estivessem... se fosse outra pessoa que não fosse eu dirigindo, eu entraria... na maior tranquilidade...

Júlio – Vamos gravar amanhã, então?

Marta – Uai, aqui mesmo?!

Júlio – Onde você quiser.

Marta – Tá bom... tem que ser aqui, lá em casa está sempre chegando gente... vamos gravar amanhã mesmo?

Após a gravação de sua fala, partimos para a finalização da edição. A montagem seguiu seu curso, e Marta foi aos poucos elaborando o discurso síntese do filme. A escolha de algumas falas emblemáticas a levou a pensar o início do filme, com as próprias mulheres apresentando a pergunta tema. Ao colocar as imagens das mulheres pensando a pergunta e como iriam responder, suas expressões propunham um “mergulho interior”, como se rebuscassem a própria imagem ou se imaginassem fora de si mesmas. Isso demonstra a concepção de Marta, de que a pergunta advém de um pensamento coletivo, colocando as mulheres sempre na posição de pensantes, de mulheres que pensam sobre aquilo que vão dizer, participantes ativas e conscientes. Ao final, a colocação da fala de dona Francisca, de não querer ser flor, e a fala da Maria de Sena, de que se fosse flor gostaria de voar, apontam para a intenção de Marta de mostrar essa mulher

como um ser em busca de liberdade, mas que tem opinião própria, a ponto de desdizer a própria pergunta.

Estávamos prontos para retornar às comunidades. A ideia era exhibir o filme e colher algumas impressões das mulheres retratadas, que pudessem apontar para possíveis alterações no conteúdo do filme. Seguimos o mesmo caminho de quando fizemos as entrevistas: começamos por Barro Alto e região, e nos estendemos a região de Cavalcante, Piracanjuba e Goiânia (Figura 23). Em função das demandas deste projeto, decidimos adiar a continuidade das exhibições até o final de 2014, retomando-as no primeiro semestre de 2015.



Figura 23: Exibições em Barro Alto, Uruaçu, Piracanjuba, Cavalcante, Engenho II e Teresina.

As exhibições do filme ocorreram nos mais diversos espaços, das salas de visitas das mulheres entrevistadas à plenário de encontros sobre a questão racial, e sempre com públicos diversos. As mulheres entrevistadas se mostraram bastante entusiasmadas com o resultado, ressaltando que o que lhes agradara mais era o fato de havermos retornado às comunidades, de havermos mostrado a elas o trabalho que realizamos, buscando ouvir-lhes as críticas, porque, até então, era prática comum serem convidadas a participar de projetos deste tipo, sem nunca receberem qualquer tipo de devolução que fosse.

Em todas as sessões, Marta apresentou o filme e discorreu sobre o processo. Convidado a falar brevemente com o público presente, expus novamente o projeto de doutorado e a importância da parceria estabelecida com Marta e o Grupo

Dandara. Marta solicitou aos presentes que permanecessem no local após a exibição para uma roda de conversa sobre o filme, para ouvirmos e, quando autorizado, gravarmos suas impressões, o que nem sempre ocorreu. Os cumprimentos e agradecimentos à Marta foram unânimes em suas falas, as mulheres entrevistadas se diziam bastante contentes com o fato de estarem no filme, de terem suas falas associadas às de outras mulheres negras, algumas das quais elas jamais haviam encontrado, e destacaram o fato de que uma simples pergunta como a da flor, as fizeram revelar-se, dizerem coisas importantes. Consideraram a importância de mostrar o filme no trabalho do movimento, principalmente, para os mais jovens e autoridades, que segundo elas, devem assisti-lo: em escolas, organizações civis e instituições públicas.

Marta se mostrou bastante satisfeita com o resultado, pois seus objetivos foram atingidos, dizendo sempre ser fruto da relação que se estabeleceu entre nós. Ela analisa o processo como um todo, dizendo:

“[...] eu jamais imaginei que pegando flor, sonhos e algumas falas soltas a gente chegava a um conteúdo rico, como ficou o resultado [...] então, *pra* mim foi um desafio muito grande, partindo de 60 horas de gravação, reduzindo *pra* 2 ou 3 horas, eu pensava, como é que vamos chegar a uma hora? [...] eu achei que a gente ia demorar muito mais *pra* chegar nesse resultado [...] o Júlio faz umas perguntas e eu nem sei porque ele faz tantas perguntas, eu lia, lia, lia, e pensava: eu não vou chegar em uma hora [...] foi desafiante [...] eu acho que ali naquela mesa, nesse processo de ver e rever [...] não foi brincadeira não [...] como é que a gente conseguiu chegar no final? Quando aquela menina fala: se eu fosse uma flor eu queria voar, quer dizer, essa liberdade tá dentro da pessoa, quer dizer, a única liberdade que gente tem é imaginar que pode voar, sair por aí voando [...] mesmo quando passou por todas essas dificuldades, ainda sonha voar [...] então, eu acho que isso é uma verdade que está em todas nós. E ainda tem esse ‘quem sou eu? Como eu me manifesto? Como essas mulheres se manifestaram? E como diz a C.: umas estão lá na frente outras estão se abrindo, mas todas estão no caminho [...] então, eu acho que foi isso aí’; Marta – 2014.

Para relatar, aqui, o método de trabalho que desenvolvemos, eu e Marta sob a forma de diálogo, após as exposições, até então, refiz a pergunta à Marta sobre o fato dela estar no filme, junto com as demais entrevistadas.

Diálogo travado após a exibição do filme:

Júlio – Antes, nós já tínhamos conversado sobre isso, eu tinha feito algumas outras perguntas numa discussão no momento em que você se decidiu por entrar no filme, decidiu colocar sua imagem no filme. Lembra que a gente conversou sobre as duas hipóteses, de entrar e também de não entrar, e, por fim você decidiu por entrar. Daí a gente gravou a entrevista e a sua imagem

entrou na montagem do filme. Nessa edição, você entrou falando que flor você seria, e está lá junto com as outras. Você assistiu o filme e, você, mais do que qualquer outra que está no filme, teve a oportunidade de se ver todas as vezes que o filme foi exibido. O que você sentiu quando você viu seu rosto, sua cara e sua fala, lá no filme?

Marta – Uai, eu me senti alegre. Foi muita emoção por estar ali junto, *pra* mim isso é muito importante. Naquele momento, antes, eu achava que nem precisava eu estar lá e depois, eu vi a necessidade. E como é bom me sentir parte desse processo, de uma história que é minha, e que era um sonho, e esse sonho se transformou em realidade. Eu estou no filme e acho que essa história vai contribuir com muita gente, como também com a minha história. Eu posso morrer hoje que a minha história está registrada, e eu me sinto assim com o dever cumprido.

Júlio – Você falou da outra vez que você entraria, porque você via a necessidade nisso, você achava que não era necessário você mesma estar no filme, por estabelecer um tipo de relação com as mulheres outras que estavam lá no filme. Qual o resultado que você acredita que tenha chegado, a partir do que você pensou naquele momento, e agora que você vê o filme pronto?

Marta – Depois que eu vi pronto, eu vejo que a minha história é a história dessas mulheres. Uma coisa ou outra da história delas eu não vivenciei, e elas não vivenciaram da minha, mas quando eu me vejo ali eu faço parte dela, dessa história, então, eu achei que foi muito importante eu estar lá, dentro do filme.

Júlio – Alguém comentou contigo o fato de você estar lá, no filme?

Marta – Sim, várias pessoas falaram assim: Nossa! Marta, sua flor é diferente da nossa. Eu falei assim: a minha flor é diferente da de vocês, mas cada uma tem uma flor. Aí elas falaram: mas por que você ficou lá no final? Eu falei assim: não, isso aí é porque, na verdade, é a diversidade do filme. Eu entrei com uma flor que poucas pessoas falaram, e eu lembrei de outras pessoas que também estavam lá, no bloco da diversidade... elas disseram: está muito interessante, só que a gente tem que ver o filme todo *pra* te encontrar. Eu acho que isso é bom, porque as pessoas que quiserem me ver no filme, vão ter que ver do início ao fim, senão elas não vão me encontrar no filme. Teve alguém que não viu até o final, e não me viu... Eu disse: não, eu estou lá, pode ir lá no

último bloco, que eu estou neste bloco. Daí elas falaram: mas, Marta...!? Outro dia alguém dessas viu de novo e veio me falar: é, realmente, eu te encontrei. Então, essa coisa, essa história, que elas estão no filme e eu junto, eu acho que completou aquilo que a gente queria: a história nossa.

Júlio – E como elas se sentiram?

Marta – Elas ficaram bem contentes, valorizadas... porque assim elas não se sentiram cobaias... Você sabe, muitas vezes as mulheres negras se sentem cobaias. Elas falaram assim: foi muito importante, foi pena que muita gente não entrou. Eu falei: mas ainda vai ter a oportunidade de entrar. Eu acho que é interessante eu estar lá, principalmente, quando eu me lembro dos momentos em que a gente foi fazendo, foi entrevistando... escrevendo essa história e depois quando se vê a sequência... as pessoas têm que ter paciência, porque são muitos blocos e muitas mulheres mas, eu acho que eu não diminuiria nem um minuto do que elas falam ali... nossa! está registrado um pouquinho do que são essas mulheres. E eu percebo que de lá *pra cá*, eu vejo muita coisa nova, tanta gente já copiando, já querendo falar da história de outras mulheres, então eu acho tudo isso muito interessante.

Júlio – É sentimento, só puro sentimento em relação a estar no filme.

Marta – Eu acho que eu não tenho nem como explicar esse sentimento, pra mim é aquilo que eu já falei, é alegria, é emoção de poder ver, assim, eu lá, neste filme... eu já tinha me visto num outro filme, mas quando eu me vi neste... este é a nossa história, então, é uma emoção muito forte.

Da mesma forma, Marta pensou a realização do filme como um projeto elaborado em etapas, cada uma com suas características e demandas específicas. A sua vasta experiência com elaboração de projetos sociais e culturais adquirida no exercício de suas atividades no Grupo Dandara, e ainda antes, com grupos de jovens, projetos da Congregação e outras ONGs, instruiu Marta a pensar o processo de forma bastante organizada, objetiva. Penso, que os seus hábitos de leitura e estudo, a sua formação universitária, a sua militância em organismos institucionalizados lhe possibilitaram construir um processo com certa lógica estrutural, sendo que sua principal dificuldade, ou desafio como ela prefere dizer, estava relacionada às questões impostas pela tecnologia e linguagem cinematográfica. Marta tratou cada etapa, metas e instrumentos de trabalho como

elementos que interagem, o que ocorreu de forma muito rápida, uma vez que o processo todo foi de aprender-fazendo, sob demanda: a prática levou ao conhecimento, incluindo alguma teoria.

Marta carregava uma percepção bastante clara de que o todo do processo não seria representado apenas pelo filme em si, e que este objeto se constituía num resultado palpável que foi atingido como um objetivo materializado, mas ainda assim ligado a uma certa mística, pois o filme não é apenas a soma de elementos materiais, mas um todo endereçado à percepção do público, que nem sempre se sentirá agrado com aquilo que vê e ouve. Ressaltando a perspectiva cristã de Marta, da qual este projeto faz parte de um conjunto de ações misticamente norteadas por uma crença na missão religiosa que a orienta, até mesmo na vida pública. Este dado é parte fundamental para se compreender quem, e o que é Marta.

O filme, portanto, representa um aporte, uma entrada para aquilo que Marta julga ser seu objetivo maior: conscientizar as mulheres negras de suas possibilidades existenciais sem, contudo, perder suas ligações com a realidade, porque é aí que se processam as transformações almejadas. O filme as representa, ao mesmo tempo, que as faz perceber que são reais e responsáveis por suas superações.

Assim, penso que as proposições metodológicas de Augusto Boal, no seu trabalho com a arte engajada, podem ser plenamente aplicadas ao processo desenvolvido por Marta, e também por mim: participação, organização e conscientização. O que pode ser resumido nas palavras do próprio Boal: “A obra de arte é uma forma coerente de organização do nosso mundo incoerente” (1991, p. 230).

A questão da identidade assumida por Marta, pode ser inferida de seu objetivo de levar as mulheres a perceberem suas diferenças e semelhanças entre o individual e o coletivo, entre o privado e o público, apesar de ela própria se furtar a essa compreensão como um sujeito cindido, Marta se afirma como uma sujeita coletiva. Sua concepção de existência está fortemente marcada pelo coletivo, o que justifica suas escolhas e relações religiosas, políticas, parentais, sociais e, conseqüentemente, culturais. Marta carrega em sua bagagem um sem fim de momentos em que a busca pela cisão lhe é vedada, ela reage a isso reafirmando suas posições em que se fundem sujeita e atriz social, tomando por base os valores

que buscam construir e/ou desconstruir, que estão relacionados a esta coletividade. É assim que Marta se unifica.

Marta é uma sujeita única que se constitui no conflito entre aquilo com que ela se identifica e o que a diferencia dos outros; aquilo que ela pensa ser e o que lhe dizem ser. Marta é uma sujeita ativa em sua condição de conflito. Este conflito é apaziguado ou acirrado por seu engajamento e militância, neste caso representados pelo filme, pelo modo como Marta o concebeu, realizou e exibiu sempre, ela diz, coletivamente. Na minha percepção, esta composição de elementos históricos, linguísticos, técnicos, artísticos e subjetivos formam, eles todos, assim como o seu filme, um dispositivo identitário de Marta, ou seja, de sua identidade mosaico.

Ao terminar a edição do filme, obtivemos 66 minutos com as falas e imagens de 152 mulheres, incluindo Marta, que a partir da metáfora da flor, falam sobre a condição de ser mulher negra. O resultado supera a denúncia, o desabafo, o relato e se converte em instrumento de estímulo à luta, à elevação da autoestima, sendo mais que um panfleto político, puro e simples, pois atinge também o emocional, o subjetivo, e isto faz toda a diferença. Para Marta, política e emoção se fundem sem que isso retire força uma da outra, ao contrário, é isto que lhes dá contornos vivos e passíveis de serem compreendidos por qualquer pessoa.

O retorno às comunidades, merece destaque. Foram 12 apresentações até o momento, e cada uma delas ocorreu numa situação diversa: 1) exibição em televisão na casa de Dona Abadia; 2) projeção feita na parede branca da Casa de Farinha da comunidade do Pombal; 3) sobre uma tela feita com um lençol branco, no plenário da Câmara de vereadores, em Uruaçu; 4) Área de serviço da Associação Quilombola de Minaçu; 5) Tela branca armada no quintal da Dona Vitalina, Minaçu; 6) Sede do Grupo Dandara; 7) Encontro de Culturas Populares, em São Jorge; 8) Televisão na residência de Dona Flor; 9) Casa de Cultura de Alto Paraíso; 10) Parede do salão do restaurante no Engenho II; 11) Tela montada na frente da residência de Dona Evangelha; e, 12) Tela branca montada no auditório da UEG, em Piracanjuba.

Os comentários e críticas apresentados pelas mulheres presentes representadas no filme, foram coletados e considerados nas anotações e conclusões desta tese. A maioria das mulheres retratadas no filme, ficaram surpresas por se verem parte de um coletivo tão expressivo de mulheres, que como elas, responderam falando sobre a própria vida, apesar de dizerem que as suas

participações eram pequenas, as falas eram rápidas e parecia pouco diante do que haviam gravado nas entrevistas. Ao mesmo tempo, no entanto, foram unânimes em ressaltar a importância de estarem no conjunto das falas, e o que mais lhes chamaram a atenção foram as repetições, as coincidências e as similaridades entre suas falas.

Algumas das considerações apresentadas pelas mulheres, levaram Marta a fazer alterações na primeira edição, sendo exemplo, a sua própria fala sobre ser uma flor, presente no bloco intitulado “diversidade”, já no final do filme. Marta percebeu que a fala não estava muito clara, e decidiu substituí-la em nome da maior clareza e objetividade que vem perseguindo, desde o início.

A partir de então, o filme tem sido apresentado na íntegra, com 66 minutos, sendo que uma das críticas que o filme recebe, é o fato de ser “longo”. Marta, porém, permanece decidida a manter a duração, prevendo o seu uso através de recortes, dividindo em blocos, ou reduzindo as falas das mulheres, de modo que o filme possa ser exibido em salas de aula, congressos, rodas de conversa e outros, servindo como provocador de discussões e debates sobre o tema abordado. Sendo este um desdobramento do projeto.

4.2 O processo na visão de Marta

“Buscando sintetizar o processo experimentado na realização do filme ... se eu fosse uma flor...”, faço um resumo do que nós experimentamos neste percurso, do que me lembro no momento, por que, certamente, vão faltar coisas.

Desde o início, do primeiro dia que o Júlio veio até nós, na sede do Dandara’, o que é muita coisa, até o presente momento, depois de ter apresentado o filme para as primeiras mulheres que entrevistamos, nas regiões de Barro Alto, Uruaçu e Minaçu. E de uma apresentação para as ‘Dandaras’.

Na primeira reunião, eu me lembro que a Janira veio aqui, conversou com a gente e disse que viria um amigo dela, e que acharia bom ele gravar a nossa história, trabalhar conosco sobre as mulheres negras ‘Dandaras’. E quando o Júlio veio à reunião e apresentou a proposta, todas as mulheres presentes se empolgaram de fazer parte desse filme e de escrever a história. E nessa história, eu fiquei muito empolgada, porque o meu amor sonho era escrever a história das

mulheres negras de Goiás, de estar registrando essas histórias. Então, naquele dia *pra* mim foi um novo passo em direção a este sonho.

Naquele dia, nós escolhemos três pessoas para acompanhar o Júlio neste processo: a primeira delas, que a gente tinha muita vontade que fizesse este trabalho, era a Deuzília, porque ela já havia acompanhado um outro trabalho em vídeo, mais a Rosana e a Anadir. Mas no processo, isso não foi possível, porque elas não tinham como se dedicar ao projeto em razão de seus compromissos com estudo, trabalho, família e outras coisas.

Eu e o Júlio conversamos muito e pensamos em escrever a história, não apenas das “Dandaras”, mas também de outras mulheres negras, e que neste processo, nós teríamos que viajar muito. As mulheres negras estavam espalhadas por todo o Estado. O Júlio aceitou o desafio de percorrer todos estes quilômetros comigo, e nós colocamos o pé na estrada. Eram quinhentos quilômetros *pra* lá, quinhentos *pra* cá, indo aos quilombos e às comunidades em busca destas histórias.

Assim, nós fomos caminhando por este Estado e conversando com as mulheres destas comunidades, que abraçaram, também, o projeto de escrever esta história.

Depois de ter feito os primeiros contatos, na volta *pra* Goiânia, o Júlio me convidou para dirigir o filme, pois o projeto já havia se modificado, não era mais como foi proposto no início. E a proposta, agora, era de nós construirmos conjuntamente o processo do filme, quer dizer, eu iria dirigir um filme, sem nunca ter feito isso antes, e o Júlio iria me orientar neste processo, acompanhando toda a minha experiência. Eu aceitei o convite, meio com medo, meio assustada, sem saber bem o que seria isso. Mas, assumi esta experiência de apesar de nunca ter feito cinema, fazer um filme.

Durante o tempo que fomos ‘escrevendo’ a história, apareceram muitos desafios. Eu li muito *pra* buscar entender o que era, por exemplo, um roteiro, que era *pra* entender mais o que é que nós estávamos fazendo. Até aquele momento, eu não havia lido muito sobre cinema, apesar de querer escrever a história, eu achava que escrever era bem mais fácil.

Eu penso que este processo foi muito bom. Sei que nós caminhamos muito, passamos por experiências difíceis, rodamos por muitas estradas perigosas, mas eu acredito que, até ontem, quando nós chegamos a Goiânia, valeu a pena. Deus foi muito bom conosco, porque nós rodamos tudo isso e nada de grave nos aconteceu

por estes caminhos, não tivemos acidentes nem coisas muito sérias, porque foram muitos quilômetros, tudo é muito longe”.

“As comunidades nos acolheram de forma bastante receptiva, em função das relações que já mantinham com Marta, principalmente a partir do projeto ‘Construindo Sonhos’ de 2011. As distâncias e as dificuldades de acesso impediu que gravássemos em locais como o Vão do Moleque e Vão de Almas. A adesão das entrevistadas se deu a partir das lideranças locais, e de alguns laços familiares. O prazo de três meses que fora estipulado em função deste projeto de doutorado, nos levou a considerar esta primeira empreitada como etapa, com vistas a chegar à gravar com 500 mulheres até o final de 2016. Uma das etapas principais, ou mais significativas, do processo foi a montagem. A grande dificuldade de Marta em retirar pequenos trechos das falas das mulheres a fez ficar angustiada, assolada pela insegurança de ter que escolher o que considerava mais importante”; Júlio - 2014.

“Eu acho que o mais difícil foi ver todas aquelas gravações, porque depois que a gente gravou tudo, o difícil foi sentar e ver, reviver todas estas histórias, o que foi bastante doloroso. Quando nós chegamos ao resultado, o filme ‘... se eu fosse uma flor...’, eu penso que passou um pouco daquilo que nós pretendíamos lá no começo, do que a gente viu ao longo dessa caminhada, que foi ‘muito pesada’.

Eu não falaria que ele interferiu no viés ideológico, eu acho que como foi construção coletiva desse aprendizado, eu acho que ele teve que ser professor, e ao mesmo tempo, deixar pensar, deixar entender o processo. Eu acho que o Júlio foi isso, uma pessoa que ajudou a construir a história, a partir daquilo que ele acreditava que ia contribuir mais com as mulheres. Eu não acho que ele determinou: vamos fazer assim, cada momento a gente ia analisando – quer mudar, não quer [...], eu não sei se foi uma interferência, mas que foi um aprendizado, porque o Júlio já tinha experiência em cinema [...]. A parte técnica nem se fala, porque eu não conhecia as máquinas ou como operar tudo aquilo, então, nesse ponto teve bastante ajuda [...] até *pra* saber por onde cortar, o que anotar [...]. Eu acho que isso foi importante e foi um aprendizado [...], foi muito rápido, mas deu *pra* aprender [...] e deu vontade de continuar mexendo com a história, fazendo cinema, porque nesta primeira etapa, a gente vê que foi só um pedacinho, que tem muito ainda [...].”

“Sobre o estado de ânimo de Marta quanto ao processo, eu penso que seja provável que a angústia sentida por Marta estivesse relacionada ao seu propósito de realizar o filme da forma mais coletiva possível, e que, na hora de tomar a decisão de cortar, incluir ou excluir esta ou aquela fala, a sua autoridade teve que ser exercida. Mesmo porque, quem fez as entrevistas também foi apenas ela. As leituras de Marta foram importantes para a sua compreensão da forma de um filme documentário e aspectos técnicos relacionados à captação e tratamento das imagens. Nenhuma de suas leituras relacionava o filme que realizava com a realidade dessas mulheres negras que buscava retratar, ou sobre como o filme ser um instrumento ideológico, esta perspectiva foi explorada nos diálogos entre Marta e as mulheres do Grupo e, entre ela e eu. Para ela as minhas interferências estavam mais no campo técnico, entretanto, mesmo a

maneira de conduzir o trabalho podia ser considerado como ideologicamente direcionada para um sentido, digamos, pedagógico por compartilhamento, na mutualidade das experiências tanto no campo do cinema, onde eu tinha maior profundidade, quanto na ação política, lugar privilegiado de Marta, quanto nas nossas histórias de vida que apresentava alguma similitude”; Júlio - 2014.

4.3 “... se eu fosse uma flor...”, o filme de Marta

O processo de realização de um filme demanda um roteiro, seja ele de ações, ou de intenções, como é o caso de um filme-documentário, que ao final produz um roteiro de resultado, uma vez que só foi devidamente elaborado após o filme concretizado (Anexo A). Assim:

Pré-roteiro:

Título: “... se eu fosse uma flor...”

Duração prevista: 60 minutos

1. Créditos iniciais;
2. Introdução: algumas mulheres refletem antepondo a pergunta norteadora do filme, sem dar-lhe resposta, apresentam o tema;
3. Vinheta de apresentação do filme: mosaico de fotos das mulheres e flores. Título superposto.
4. Desenvolvimento: blocos temáticos com palavras de ordem: mulheres respondem a pergunta, fazem comentários sobre suas vidas, anseios e expectativas;
5. Bloco final: uma das mulheres faz síntese de tudo o que foi dito anteriormente, apresentando expectativa de futuro e de vida, reafirmando a importância da autoestima;
6. Fala final: “ se eu fosse uma flor, eu queria voar “, de Maria Senia, fechando o ideário de busca da liberdade.
7. Texto síntese sobre as mulheres negras de Goiás, com assinatura de Marta Cezaria de Oliveira.
8. Créditos finais.

Este é um filme-documentário (Anexo A), porque seu objetivo primeiro é documentar quem, e o que são as mulheres negras de Goiás. Marta tomou como

ponto de partida um projeto de resgate histórico, no qual as “Dandaras” pudessem elas mesmas falar de si, de seus anseios, histórias de vida, perspectivas, participação no movimento social de mulheres e, ainda, de suas identidades como mulheres negras. Em substituição à pergunta: “quem sou eu”?, por demais retórica e difícil de ser respondida pela maioria das entrevistadas, a analogia “se eu fosse uma flor” fez com que as mulheres projetassem uma imagem de si mesmas, comparando-se com uma flor, respondiam à pergunta sobre suas identidades de modo metafórico, e certamente mais poético, livre de “filosofismos”.

Muitas mulheres falam em “...se eu fosse uma flor...”: 152 vozes, de diferentes timbres e entonações, falas diferenciadas que se complementam na construção de uma unidade discursiva, do mesmo modo como Marta pensa a questão da mulher e da negritude. A diversidade, a diferença, a multiplicidade é o que, ao final, produz o efeito de igualdade entre elas.

Neste filme, não há um locutor. Falam as mulheres entrevistadas, de diversas localidades do Estado de Goiás, incluindo-se a capital. Falam mulheres trabalhadoras, donas de casa, professoras, comerciantes, políticas, administradoras, empresárias, estudantes, e muitas outras. Falam de si, em seus ambientes de trabalho, em suas casas, nas associações, no eito, na escola, na repartição pública, na reunião, na casa da vizinha. Falam os instrumentos de percussão nas passagens entre os blocos, reafirmando a descendência africana dos tambores e atabaques. São vozes diversificadas, que aparentemente falam da mesma coisa, talvez em função de um discurso geral do filme, no qual as falas se sucedem formando “uma fala”, entretanto, não falam do mesmo modo, cada uma das 152 mulheres traz um tom que lhe é próprio, que denuncia a unicidade de cada personalidade.

As entrevistadas falam por que foram entrevistadas. Isto é bastante claro pelo enquadramento revelador e a posição das mulheres diante de uma entrevistadora, que, no entanto, está sempre oculta pelo plano fechado. A entrevistadora, que não aparece na tela, lhes faz perguntas sobre suas vidas, os seus modos de ser e de viver, suas expectativas e suas visões de mundo, e principalmente o significado de ser uma mulher negra. As respostas são tomadas em som direto, o microfone de lapela é aparente: alguns ruídos de fundo revelam que a maioria das entrevistas foi tomada a campo aberto, uma vez que grande parte dessas mulheres reside na zona rural. Suas falas são, muitas vezes, hesitantes, truncadas. Algumas entrevistadas ficam em silêncio por longo tempo como se buscassem “ver” a flor que pensam ser,

outras titubeiam por não saber se suas respostas estão “certas”. Outras respondem de forma quase triunfal, se afirmando na raridade ou na beleza da flor escolhida.

As falas são coloquiais, sem preocupação com regras gramaticais, algumas palavras são versões quase particulares, que denotam apropriações muito remotas da Língua Portuguesa por mulheres e homens, desde o tempo da escravidão. Há referências às mudanças ocorridas no modo de falar a partir do momento em que frequentaram a escola, mesmo em idade avançada, o que tornou mais “fácil” e menos constrangedor falar em público. Grande parte das entrevistadas não demonstraram nenhuma preocupação com o fato, possivelmente por se identificarem com a entrevistadora, Marta, que em nenhum momento fez correções ao seu linguajar, tendo sempre buscado “traduzir” suas perguntas para o modo de falar das entrevistadas, sem contudo, parecer artificial ou intencionalmente vulgar. Assim, a prosódia é diversificada, o sotaque é primordialmente o “goianês”, bastante característico de todo o Estado, com algumas variações regionais e outras oriundas da “kalunguice” pois, ainda, trazem traços da ancestralidade remota dos quilombos, o que, às vezes, dificulta um pouco a compreensão das respostas.

As entrevistadas falam daquilo que sabem, do seu dia-a-dia, o que não sabem responder é simplesmente ignorado; falam a partir de seus universos repletos de preconceitos raciais, machismo e imposições de poder. Falam das condições de vida, mas atentam para o novo, pois a realidade metropolitana contemporânea dá a elas uma outra perspectiva, com a qual devem conviver. Comparam os dias de hoje com os de outrora, e se colocam no lugar da experiência de vida, apontando aos jovens, principalmente, o quanto de luta e resistência foi preciso enfrentar, para se chegar onde chegaram. As jovens falam de forma mais contundente em suas afirmações de cor e gênero, já se percebendo a presença dos discursos libertários feministas que, gradativamente, vão chegando aos “sertões”.

Os diferentes pontos de vista são evidenciados pela qualificação de cada uma, quando generalizam a sua condição de mulher negra. Entretanto, deve-se considerar que cada uma que fala, fala de si, e sua fala corresponde a uma ideia particular, mesmo que pareça passível de generalização, mesmo que busque estender sua visão pessoal para o coletivo, é, ainda assim, o ponto de vista tomado a partir da experiência de cada indivíduo, em sua busca, muitas vezes inconsciente, por tornar-se uma sujeita, e por fim, uma atriz social.

A opção por não utilizar a locução, cria uma imagem de presença que não faz diferença entre o real e o ficcional, não há como saber se o que é dito é fidedigno, a não ser pelo (não) reconhecimento das entrevistadas, são elas que falam e se apresentam, ninguém as conduz em seus discursos. Cada frase ou palavra dita vai compondo outras frases, períodos, parágrafos, enfim, um texto integral no qual não há uma terceira pessoa, um observador/comentador que se coloque em locus privilegiado, e dali induza a compreensão do que é dito. Não há comentários que qualifiquem o que mostrado ou dito, este é um trabalho que fica por conta do espectador. As entrevistadas falam de si em primeira pessoa, ou seja, todo o filme é em primeira pessoa. Não há exposição de dados estatísticos, apenas alguns letreros temáticos e os créditos finais, as informações são dadas pelas entrevistadas e por mais ninguém.

Assim, o que informa os espectadores sobre o “real” são as entrevistadas, e isto é feito a partir da “soma” de suas falas, de seus fragmentos de pensamentos e palavras que vão construindo uma imagem, que se unifica num mosaico. O real é concebido como uma construção narrativa polifônica. É estabelecida uma relação entre as entrevistadas, a partir da imagem analógica de uma flor, que por coincidência, muitas vezes será única em denominação, mas nunca em sua qualificação: o sentido geral das experiências dessas mulheres é produzido pelo conjunto multifacetado de suas respostas. Marta elabora o discurso ideológico do filme, a partir dos múltiplos discursos de suas entrevistas orientadas por uma analogia convergente, ela mesma aparecendo no filme como uma das mulheres entrevistadas, de modo a denegar-lhe qualquer papel de condutora ou indutora aparente.

O discurso fílmico apoia-se em três fundamentos para conferir-lhe crédito e fidedignidade: o primeiro, é a posição de sujeita de Marta como realizadora de um filme a partir de seu engajamento e militância; o segundo, é o real estampado pelas mulheres entrevistadas, e por fim, os créditos do filme, onde estão relacionados todos os envolvidos na sua produção, principalmente os 152 nomes listados em ordem alfabética e os organismos sociais dos quais as entrevistadas fazem parte. É necessário considerar que o filme foi produzido, inicialmente, com a intenção de retornar às comunidades nas quais os espectadores podem certamente reconhecer as entrevistadas como pessoas reais, vivas.

Não havendo um narrador *in off*, as falas das entrevistadas se encaixam umas às outras, formando um todo narrativo. Mesmo a pergunta geradora é feita por elas mesmas, configurando fortemente a ideia de autobiografia, com a ressalva de que não se trata de uma biografia, em particular, da história de uma única mulher. É perceptível que foram feitas outras perguntas às mulheres, uma vez que falam de outras coisas além da analogia com as flores. Suas falas, neste caso, vêm servir de suporte e contexto para a imagem que fazem de si, dando-lhes materialidade como sujeitas.

Pode-se dizer que o filme funciona como um documentário, porque transcende a metáfora, traz outras informações e, também, outras mulheres possíveis, o que leva a crer que as falas dessas mulheres não dizem respeito apenas a elas, mas a todo um conjunto possível de sujeitas que formam uma categoria, ou seja, os casos particulares acabam por trazer elementos passíveis de uma generalização. A partir das falas de 152 mulheres negras, se constitui numa amostra do que seria “a mulher negra”, mesmo que isso não pareça ser o objetivo principal de Marta.

Falas científicas estão ausentes. Ninguém analisa o discurso ou a imagem destas mulheres no próprio filme. Não há informações estatísticas ou analíticas de qualquer natureza, ninguém diz que a situação das mulheres é esta ou aquela, em função de determinadas condições antropológicas, sociais, históricas ou culturais. São as mulheres que falam de si, são elas que esboçam alguma análise sobre si mesmas, mais como experiência de vida do que como “cientistas” de qualquer espécie. Nem mesmo Marta se coloca nesta condição de observadora privilegiada das condições de vida dessas mulheres, se colocando ela mesma no conjunto de falas como apenas mais uma entre tantas, em sua complementaridade, sem se destacar, sem se colocar acima do bem e do mal, ou como aquela que sabe algo, além das outras.

A música é simples, sutil e quase inexistente. A opção por música instrumental em pequenos trechos intermediários que separam a narrativa em blocos, não parece contribuir com o que é dito, mas apenas para fazer a narrativa respirar e fazer ligação com a afro-descendência das entrevistadas. A escolha de temas musicais deslocados, apenas pontua a narração com hiatos narrativos sem, contudo, acrescentar-lhe maiores conotações. Apenas a música final se apresenta, também, como uma síntese de tudo o que foi dito e mostrado, até então. Os créditos

finais aparecem sobre um fundo que funciona como uma mantra: “Tá caindo fulô, hei, tá caindo fulô... Lá do céu cá na terra... hei, tá caindo fulô!”. Esta canção simples, ingênua, cantada por um grupo de congada, faz parte do repertório popular das mulheres entrevistadas, bem como da maioria dos espectadores que a princípio verão o filme, a princípio. Sendo uma música já conhecida, fica claro tratar-se de uma coincidência feliz, pois se adequa perfeitamente ao tema, tanto pela melodia quanto pela letra, além do fato de ser cantada por mulheres, a primeira voz é feminina.

Os letreiros do filme funcionam como um orientador de leitura dos blocos de falas, que se poderá ver a seguir. São palavras de ordem que revelam o engajamento de Marta na luta das mulheres negras em suas afirmações como mulher. Dois letreiros, no entanto, são apenas nomeações das flores que foram escolhidas pelas mulheres, como uma espécie de placa indicativa do “canteiro”. No letreiro está escrito “rosas” e as falas são de mulheres que escolheram a rosa como analogia, logo depois aparece “orquídeas” e as entrevistadas escolheram orquídeas. Ao mesmo tempo que parece ser um dado repetitivo, também, se pode perceber uma preocupação com o fato de várias mulheres terem escolhido estas flores, e são mulheres bastante distintas entre si, o que remete para o fato de que não é o nome da flor que realmente produz o simbólico, mas a multiplicidade e a diferença entre as declarantes que as escolheram, e o mesmo poderá se dar com as espectadoras. Não há porque se sentirem iguais ou repetitivas por escolherem uma flor que outra mulher já escolheu, pois ao final, serão sempre distintas umas das outras. Deste modo, são as mulheres que conferem significação às flores.

Uma outra característica da divisão em blocos separados por um letreiro, é a sugestão de que o filme pode ser visto em partes, e que cada bloco é um pequeno filme. Todas as mulheres aparecem no mínimo duas vezes, estando presentes em blocos diferentes. O filme todo tem a duração de 106 minutos, mas pode ser visto em partes menores, o que lhe garante um certo aspecto pedagógico, como um livro que pode ser lido aos capítulos.

Os quadros representam mulheres negras, indubitavelmente: são suas as vozes e falas que se podem ouvir, e são suas as imagens que se podem ver. É importante que se perceba que o filme não quer deixar dúvidas sobre suas intenções, minimizando as possibilidades de dispersão. A narrativa, do letreiro inicial aos créditos finais, é uma afirmação da presença da mulher, não havendo homens

ali representados. Mas, não é um filme feito apenas para mulheres, é, fundamentalmente, um filme sobre mulheres, sobre o mundo das mulheres, sobre as mulheres em si mesmas, e talvez, por isso, Marta tenha limitado seu enquadramento quase que exclusivamente aos seus rostos. É uma mulher falando de mulheres, são mulheres falando de si para outras mulheres, conclamando-as a tomar posição de sujeito, e assim, falam também para os outros, mas não sobre os outros e das suas relações com outros, falam de suas relações consigo mesmas.

Vale ressaltar, então, o projeto de Marta, a realizadora, com relação a estas mulheres, a forma como ela conseguiu obter os seus relatos e, com eles, compor este documentário. Pode-se questionar se ao buscar produzir uma narrativa, Marta também produziu uma dramaturgia, arbitrariamente, ou se isso aconteceu naturalmente. É possível uma intencionalidade bastante determinada, uma motivação bastante objetiva que move o filme da abertura ao encerramento, entretanto, pode-se vislumbrar, também, que o filme se produziu, como a maioria dos documentários, na ilha de edição e que as falas foram sendo compostas de modo a produzir um fio condutor.

Para se pensar em dramaturgia, é necessário que se pense num conflito, uma trama e, portanto, um drama. Há um drama em cada uma dessas mulheres, o de perceber-se como sujeitas, de formarem uma imagem de si mesmas e, assim, responder: “quem sou eu?”, uma questão verdadeiramente existencial. Ou seja, o drama, aqui representado, é o de perceber-se em conflito, real, concreto, mesmo que a pergunta a leve a produzir uma metáfora.

De primeira mão, temos uma mulher negra, uma pessoa, um indivíduo: é com essa mulher que Marta vai fazer contato. Marta fez suas escolhas *a priori*, mas para que essa mulher seja filmada e faça parte do documentário, é necessário que ela queira dizer algo, isto é, que ela tenha algo a dizer e consiga, de algum modo, se expressar diante de Marta e da câmera. Faz-se preciso que esta mulher esteja disposta a passar por esta situação, algo constrangedora, e que Marta se decida filmá-la. As entrevistas parecem ter sido feitas nos locais onde vivem estas mulheres, salvo alguns grupos que estão, declaradamente, no mesmo local. Não parecem, no entanto, estar de passagem, estão todas sentadas, dispostas a dar seus depoimentos, não caminham ou se locomovem durante as entrevistas, o que revela seu estado de concordância prévia para serem entrevistadas.

Todas as mulheres entrevistadas são pessoas reais e se colocam diante da câmera de maneira explícita, ou seja, estão conscientes de sua situação, o que é mostrado claramente pelo enquadramento frontal. Todas elas se dirigem à entrevistadora. Não há evidências de que as cenas tenham sido gravadas mais de uma vez, a presença do microfone de lapela demonstra que o depoimento foi tomado em tempo real, que há, ainda, mais do que mostram as falas aproveitadas. As mulheres representam a si mesmas e se mostram todas envolvidas com a proposta do filme. O fato de se apresentarem bem penteadas, vestidas e maquiadas (de maneira discreta) revela a preocupação que tiveram, em sua maioria, em se apresentarem bem às câmeras, ou seja, foram filmadas estando plenamente de acordo com isso, e se prepararam devidamente para isso. No entanto, há encenações, uma vez que elas se preparam e, certamente, selecionam aquilo que vão, e também o modo com que vão dizer. Ao se colocarem diante da câmera encenam, mesmo que seja a si mesmas.

O filme informa que há apenas uma câmera, pois não há mudanças de plano, e os movimentos de câmera são poucos. O enquadramento muda pouco de entrevistada para entrevistada, seguem o mesmo padrão na proporção da ocupação do quadro pela figura principal, e única. A continuidade é inexistente. Os planos se sucedem de maneira a produzir um discurso narrativo sonoro, as imagens, no entanto, se sucedem aleatoriamente, algumas vezes se ligando pela repetição da analogia da flor escolhida. Há apenas planos frontais, ou seja, pouca dramaticidade em termos de imagens e de movimentos corporais.

Por fim, a montagem e a finalização do filme mostram que o material foi disposto de forma a compor um conjunto narrativo, que se constitui em função do objetivo do filme, e de suas necessidades expressivas objetivas. A pergunta que nos é apresentada na abertura do filme, vai sendo respondida de modo contínuo, com pequenas variações expressivas, de modo a produzir uma autorrepresentação através de uma analogia, de um simbólico. O que traduz bem a ideia do filme: ser o mais objetivo possível utilizando, no entanto, um sistema simbólico-poético de representação.

A composição dramática da narrativa expõe um drama muito mais no sentido interior que exterior. É fato, e é visível, que as mulheres entrevistadas vivem sob tensão social e que estão envolvidas em conflitos cotidianos, mas o que se percebe, é que vivem ainda mais um drama consigo mesmas, na sua afirmação como

mulheres negras e, por consequência, como atrizes sociais. A “dificuldade” apresentada logo na abertura, quando elas mesmas “pensam” a pergunta orientadora do filme, revela tanto a sua capacidade em pensar sobre si mesmas quanto a dificuldade em realizarem tal ato, no sentido em que encontram dificuldades de se afirmarem como sujeitas.

A montagem segue um ritmo aleatório, buscando formar um discurso único, complementado pela sequência das falas e, para isso, despreocupa-se com contradições e contraposições. Não há conflitos entre as mulheres, ao contrário, o filme é montado de modo a mostrar um conjunto de mulheres, cujas ações (falas) convergem para a configuração de uma categoria. A montagem cria uma imagem de mulher que parece ser todas e ao mesmo tempo nenhuma, pois não se agrupam nem mesmo pela pigmentação da pele, são negras, mas em diversas tonalidades. Esta elaboração do discurso é condicionada pelas necessidades do movimento ideológico assumido por Marta e o Grupo Dandara. Assim, as mulheres, todas identificadas com seus nomes reais, servem de material para a configuração de uma categoria de pessoas, à qual se define como “mulheres negras”, sem contudo, negar-lhes a individualidade, o que acaba por resultar numa imagem plural, mais que num tipo sociológico.

O jogo que se estabelece entre a entrevistadora e suas entrevistadas é quebrado pela presença da mesma no conjunto de mulheres ali presentes e, deste modo, Marta entrega a responsabilidade do questionamento aos espectadores, ou é pelo menos a eles que é dada a responsabilidade da escuta. Se Marta não é vista como aquela à quem as mulheres se dirigem, os espectadores deverão tomar a si este papel e, com isso, se colocar dentro do filme, e daí, dentro da questão explorada por ele.

A dramaturgia, assim, é construída através de uma montagem em tempo zero, ou seja, tudo acontece ao mesmo tempo, sem nenhuma alusão cronológica. Pode-se dizer que se radicalizou a montagem em paralelo, pois todas as falas ocorrem ao mesmo tempo, e sua cronologia se restringe ao tempo da fala. Do mesmo modo, o espaço se reduz a um pequeno entorno à entrevistada, rasgos do mundo no qual elas vivem (nem todas). A identificação entre a entrevistada e sua geografia é quase acidental, a preocupação é trabalhar o fundo, de modo a ressaltar a figura que está em primeiro plano.

A montagem é, portanto, paralela, cuja intenção é a produção de um painel a partir de figuras de mulher negra: são 152 mulheres falando ao mesmo tempo, objetivando produzir um enunciado único, ou seja, essas mulheres se fundem por afinidade. Há semelhanças e dessemelhanças entre elas mas, de certo modo, a montagem em paralelo minimiza as diferenças e destaca as semelhanças, ou pelo menos o fato de serem todas mulheres negras, o que as identifica e “unifica”. As diferenças ficam submergidas por esta representação multifacetada. O último plano, no qual se pode ler a declaração de Marta afirmando quem são “as mulheres negras de Goiás”, contribui ainda mais para a concretização desta ideia de unidade na multiplicidade, aproximando-se de uma generalização, mesmo que se tenha buscado considerar cada mulher individualmente, no coletivo, elas acabam por se complementar, se fundir e se confundir umas com as outras.

As sequências não aparecem interligadas de forma lógica, uma vez que não se propõe uma narrativa linear, ou ainda, uma história composta do suceder de fatos. As sequências se ligam por um *racord* temático, ou seja, porque as falas são tomadas a partir da mesma questão, e as variações contribuem para a construção de um mosaico. Os temas de cada bloco poderiam ter ocorrido de outra forma, mesmo que se conservassem as falas tais como aparecem, os letrados poderiam ser outros, mais ou menos poéticos. Mesmo os blocos poderiam ser dispostos em outra ordem, que não apresentariam prejuízo à compreensão do tema abordado.

O cuidado tomado por Marta quanto à montagem, parece ser o de não tornar-se por demais enfadonha, e em estabelecer algum tipo de ligação formal entre as sequências. Assim, como exemplo, o filme inicia com a alusão em letrado a três mulheres (dandaras) à quem se presta homenagem póstuma, e termina com a imagem daquela que parece ser a mais idosa de todas, Dona Joaquina, sobre cuja imagem é disposto uma espécie de epígrafe, ou epitáfio¹².

Chama a atenção, também, o fato de que quase todos os blocos terminam com uma das mulheres cantando uma canção, popular ou religiosa, deixando à mostra a intenção de destacar-lhes a sensibilidade através de um caráter poético, artístico. O que é reforçado pela diversidade etária daquelas que se apresentam como “cantoras”.

¹² Dona Joaquina faleceu antes que o filme fosse terminado.

Ocorrem poucas quebras na linha narrativa do filme, isto dado apenas por respostas contraditórias à expectativa construída pela montagem: duas mulheres não respondem à pergunta; duas outras afirmam não saber responder o que lhes é inquirido; uma afirma não querer ser uma flor, e ganha com isso um certo destaque no todo do filme; e, por fim, a última mulher entrevistada que parece não haver compreendido o que lhe foi perguntado, e responde de modo aparentemente confuso: "... se eu fosse uma flor, uma queria voar...". Esta disposição das falas deixa bastante evidente que Marta quis mostrar a contradição, como uma característica, que marca a diferença destas mulheres, em relação às demais. Entre tantas entrevistadas, poucas ficam fora do contexto, o que vem demonstrar que toda regra tem exceção e que é sempre possível encontrar diferenças, mesmo nas expectativas mais simples.

O filme acaba por adquirir uma forma circular, cíclica, concatenando as sequências de modo a não produzir um final marcado, ou seja, o filme parece sempre inacabado, em aberto, no qual poderíamos inserir a qualquer tempo, as falas de outras mulheres que fossem encontradas ao longo do caminho. O filme não está amarrado, se apresenta cheio de brechas que podem vir a ser preenchidas a qualquer tempo, do mesmo modo que pode ser recortado em filmes menores. O fluxo ininterrupto de imagens e relatos configuram, no entanto, uma possibilidade, uma estrutura frouxa. A coesão interna do filme é dada pelo discurso único da soma de falas, o que poderia ser mudado, de acordo com a entrada de outras mulheres a este grupo.

O tema do filme é o mundo imaginário, onde o mundo real se infiltra. São as ideias que interessam, a discussão da realidade vai surgir, a partir de uma sensação diante dessa realidade. As falas representam o que essas mulheres sentem e pensam diante da vida, de como se percebem dentro da realidade, mas não explora a realidade no sentido de "reproduzir" o real. A linguagem de "... se eu fosse uma flor..." evidencia a metáfora, produzindo uma distância entre essas mulheres e o mundo real, um intervalo no qual tudo é possível, incluindo "ser feliz".

Apesar de ser assim, o filme traz uma carga de realidade bastante forte, quando se considera a imagem de cada uma das mulheres, quando se atenta para seus rostos, cabelos, roupas e modos. A pele, muitas vezes, vincada pela labuta do dia-a-dia, ou os pequenos disfarces, tais como perucas, lenços e um pouco de maquiagem, não conseguem camuflar um tanto da dor existencial e do sofrimento

cotidiano. Grande parte das mulheres se mostram tal como são, entretanto, o sorriso que estampam em seus rostos quando buscam com os olhos formar uma imagem da flor que gostariam de ser, traduz o quanto de poesia se pode extrair dessa realidade, do que elas mesmas pensam sobre si.

O filme "... se eu fosse uma flor..." é, marcadamente, ideológico. Algumas mulheres dão recados explícitos à outras mulheres que porventura vão assistir o filme, conclamando-as à ação afirmativa de si mesmas, de autovalorização de seu papel social, e do fato de serem mulheres negras, mesmo porque faz parte de um projeto político ideológico bastante definido. Marta faz do filme um manifesto mobilizador, no qual afirma a posição de sujeita das mulheres negras, no mundo.

Em síntese: 1) planos únicos e longos, de modo a focar na fala mais que na imagem; 2) enquadramentos fechados e quase frontais, fazendo com que se olhe para as mulheres sem possibilidade de dúvida, é aquela mulher que fala entre outras mulheres que falam, cada uma proferindo seu pequeno discurso complementar; 3) a organização da cena é simples, figura destacada por um fundo, muitas vezes, neutro, sendo a figura da mulher em cores quentes, a escolha do fundo foi de forma a não concorrer com o primeiro plano, às vezes desfocado, às vezes em cores frias, com poucos elementos de cena, na maioria das vezes associados ao universo das mulheres entrevistadas, fornecendo uma pequena nota de suas realidades; 4) as imagens são diversificadas com o ponto em comum do enquadramento, cada mulher escolhe suas cores, algumas se produzem solenemente; 5) os sons são divididos em três: a) ambiência, que revela certos cenários sonoros relativos aos locais de entrevista; b) as falas das mulheres tomadas diretamente no momento das gravações; e, c) as músicas encontradas aleatoriamente a partir da discoteca de Marta, de suas preferências; 6) a iluminação, algo precária, reforça o efeito de realidade a partir do momento que representa as condições nas quais o processo se deu em ambientes muito claros ou muito escuros, algum estúdio improvisado e, na maioria das vezes, sob a luz do sol; 7) não se pode encontrar nenhum efeito especial, a não ser na vinheta de abertura do filme: a ideia de Marta, desde o princípio era trazer a imagem do mosaico, do coletivo, da soma, da interpolação das falas e imagens. Ao colocar flores e mulheres num mesmo espaço, reafirma o título do filme e cria a possibilidade de outras mulheres, plateia, se reconhecerem pela imagem símbolo; 8) as transições e os letreiros trazem a sua característica básica de fazer o filme respirar e de orientar a compreensão do público. As imagens de

flores, tendo como fundo musical, música étnica e os letrados síntese do ideário, no próximo bloco, reforça o desejo de Marta de não deixar muitas dúvidas quanto o objetivo do filme, isso fruto da sua concepção política que inclui a estética; 9) neste filme, Marta realça ao máximo a figura da mulher no centro do campo, ocupando quase todo o espaço, em resposta, talvez, à invisibilidade que estas mulheres tem sido relegadas. Fora do campo de visão da tela, os mundos dessas mulheres se misturam e são desvelados por pequenos detalhes do fundo de cena: paredes por terminar, painéis reluzentes, objetos domésticos, fachadas, campo aberto, sedes do movimento e fundos neutros, estas mulheres podem estar em qualquer lugar, por estarem em muitos; 10) não há ações paralelas visíveis, alguns sons remetem a uma atividade fora de campo, todo o filme é centrado no rosto dessas mulheres; 11) a montagem é simples em sua busca por construir um discurso único, ampliado e amplificado pelas falas; e, 12) não há tempo fabuloso, as falas podem estar sendo coletadas no instante mesmo da exibição, há pouca sugestão de uma elipse temporal, neste aspecto, o filme se realiza completamente no sentido em que o documentário busca a urgência da atualidade e, o manifesto, a mobilização.

4.4 O processo de criação de Marta

Este filme (Anexo B), apesar de apresentar o processo de criação do filme “... se eu fosse uma flor...”, de Marta Cezario de Oliveira, não é um *making-off* apenas, pois pretende ir além do registro comentado da realização deste documentário-manifesto. É um filme sobre o processo de criação de Marta, tendo como objetivo, mostrar de que forma Marta processa suas ideias, onde busca suas inspirações, as maneiras como compõe os elementos que vão considerando em sua narrativa poética, e sobretudo, vislumbrar o quanto o fato de ser uma mulher negra interfere nesse processo, e finalmente em sua poética.

Este filme, que foi classificado *a priori* como um documentário-narrativo, uma vez que Marta narra e analisa o seu próprio processo criativo, aquele de uma mulher negra que faz cinema pela primeira vez, e no qual a mesma se identifica e se revela, possibilitando a configuração de um paralelo entre os processos de realização do filme e o performativo de sua própria identidade. Associada a estas qualidades estilísticas que configuram um filme-documentário, aparece o caráter marcadamente mobilizador, uma vez que o projeto de Marta se orienta pela

conscientização e estímulo à participação política dessas mulheres, o empoderamento tanto econômico quanto subjetivo. Marta faz, portanto, um filme mobilizador, engajado, instrumento de sua militância.

Marta está realizando seu primeiro filme. Seu processo de criação é subjetivo, único, e ao mesmo tempo coletivo, por que Marta faz um filme orientado pelas histórias de vida de mulheres negras de Goiás, e ela mesma considera este fato como uma espécie de coautoria. As orientações vêm de outros projetos já desenvolvidos pelo Grupo Dandara. Seu desejo pessoal é “escrever” a história das mulheres negras de Goiás, mas este é também um projeto do Grupo, ou pelo menos é assim que Marta o considera, e isto conduz a realização de seu filme-documentário-manifesto, como um conjunto de autorrelatos tomados a partir de entrevistas com mulheres negras de idades e classes sociais diversas. A pergunta - se você fosse uma flor, que flor você seria?, ajuda Marta a construir a sua concepção de mulher negra, a partir de um coletivo de concepções das mulheres que respondendo à pergunta, projetam a imagem de uma mulher negra universal, partindo de concepções de si mesmas, o que corresponde analogamente à responder: quem, e o que são essas mulheres? Com isso, Marta constrói uma imagem-mosaico dessas mulheres negras, e produz um filme-manifesto que as identifica, e busca atender à demanda do programa político do Grupo Dandara em suas ações afirmativas do empoderamento e da autoestima.

O filme que produzi, documenta e analisa o processo de criação de Marta, da concepção à exibição pública.

Seguindo as premissas da produção de um filme-documentário, foi escrito um pré-roteiro, de modo a orientar mais que determinar o que viria ser o filme editado, levando-se em conta os parâmetros básicos. No entanto, é preciso esclarecer que foram feitas diversas alterações na proposta-base, em função do material coletado. Assim, de início se propôs:

Pré-roteiro:

Título: Se eu fosse uma flor: o processo de criação de Marta.

Duração prevista: 25 minutos

1. Introdução ao tema (fala ou letrero);
2. Apresentação do tema por Marta Cezaria de Oliveira;
3. Exposição do processo de criação, passo a passo, em blocos;
 - a. Proposta do filme;

- b. Pré-roteiro;
 - c. Seleção das entrevistadas;
 - d. Trabalho de campo;
 - e. Montagem e edição;
 - f. O filme pronto;
 - g. Retorno às comunidades;
 - h. Análise final do processo;
4. Análise do filme pronto;
 5. Fechamento (fala ou letrero);
 6. Créditos finais.

Por se tratar de um documentário narrativo, a edição teve papel fundamental na composição rítmica, inserindo quebras na narrativa, uma forma de criar descontinuidades, tal qual penso ser o processo criativo de Marta, na busca de traduzir o caráter subjetivo de sua criação, pontuando as motivações e interferências pelo fato de ser uma mulher negra, imputou à composição poética do filme. Isto significa dizer, que este filme busca vislumbrar a estética advinda da motivação política de Marta, captando, da mesma forma, como essa visão política está permeada de elementos emocionais/subjetivos.

Ao assistir a versão final do filme “... se eu fosse uma flor...”: o processo de criação de Marta”, pude perceber que o roteiro atendeu às expectativas daquilo que pretendo enunciar: este dispositivo cinematográfico é composto de representações das mulheres negras de Goiás, de acordo com o almejado por Marta. Os elementos, e principalmente a sua composição, sobre o que considero o processo de criação de Marta, expressam o seu processo de constituição identitária. Neste caso, o processo identifica a sujeita, Marta, em sua performance, o que condiz com o proposto por Alain Touraine e Stuart Hall, quando estes apontam que o sujeito se constitui na ação, ou ainda, através de suas ações.

Este filme, resultante da observação do processo de criação de Marta, também pode ser categorizado como um espécime do cinema negro, porque assim como no filme de Marta, os elementos estéticos coincidem com as proposições do Dogma Feijoada e do Manifesto de Recife. Ao apresentar Marta, apresenta-se uma concepção de mulher negra, aquela que age em função de sua constituição identitária.

Pode-se questionar: o que faz deste filme, meu filme? A princípio posso afirmar que o simples fato dele carregar a minha assinatura como seu realizador, já é o suficiente para afirmar que ele seja meu, no sentido de ser uma autografia. Há uma intencionalidade precípua, se não de ser arte, de ser um documento que me identifica. A composição narrativa denuncia uma forma reflexiva de pensar a sujeita Marta, conduzindo e induzindo, entremeando falas minhas e dela, dialogando. Penso que este filme se caracteriza como meu, pela busca que tenho empreendido em meus projetos de estudo e pesquisa com sujeitos e sujeitas que vivem sob rasura, e aos quais não é suficiente conceder o dom da palavra, é fundamental que se lhes dê ouvidos, efetivamente.

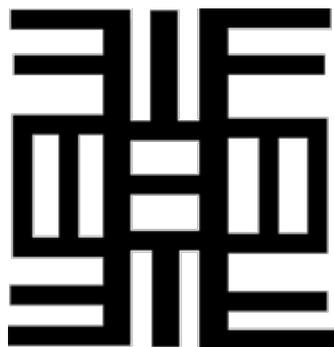
A estrutura narrativa do filme se divide em seções, entremeadas de pequenos silêncios, em que vão aparecendo letreiros, orientando a leitura. A proposta filme é apresentada logo no início, por mim, em *off*, sobre cenas da realização do filme em momentos diversos, propondo um prólogo do que está por vir. As imagens de estrada e carro em movimento, mostram uma viagem empreendida, um trajeto, no qual se podem encontrar múltiplas trajetórias.

O roteiro se desenvolve ao som de música experimental, numa composição ágil, sugerindo a polifonia das personagens, no entanto, unificada pela fala de Marta. Os blocos se sucedem, apresentando as personagens envolvidas no processo, a proposta do projeto, a jornada das entrevistas em campo, a montagem, as exibições, as análises de percurso e o fechamento, no qual Marta apresenta sua síntese de todo o processo. É ela, também, que coloca o ponto final.

As imagens foram tomadas utilizando diversos dispositivos, com resoluções diferentes e intercambiadas em planos abertos, médios e fechados. A edição se dá sobre uma célula rítmica com fundos de percussão, que sublinham e reforçam os climas de exploração e movimento.

O filme fecha-se sobre si mesmo: Marta é uma mulher negra que faz cinema e o faz como uma ação política. Ela se utiliza do cinema-dispositivo com um fim: produzir uma imagem que identifique a mulher negra de Goiás como uma guerreira, uma militante, uma “dandara”. E assim fazendo, produz uma imagem de si mesma: “se eu fosse uma flor, eu seria uma flor de lótus”, e não se trata de adequar-se a uma analogia, mas encontrar uma analogia que se adeque a ela mesma, o que demonstra o seu alto grau de consciência do que seja ser uma mulher negra.

Os créditos finais são sublinhados por uma música de inspiração africana: “Ofulú Iorerê”, de Osvaldo Lacerda, cantada por mim, como uma assinatura autográfica, por utilizar a minha própria voz, e, também, como uma prova do vínculo que procurei estabelecer com a ancestralidade do povo negro, e ainda mais, como um agradecimento.



**NEA ONNIM NO SUA A, OHU.
QUEM NÃO SABE PODE SABER
APRENDENDO**

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar o tema da representação de alteridades, no caso, das mulheres negras, através do cinema, deparei-me com algumas assertivas que configuram territórios de significação: a representação que se apresenta como uma questão política, pressupondo sistemas de representação, que infere uma estética engajada e uma poética militante; a negritude que ultrapassa a questão racial e étnica e envereda por complexas relações de poder; as mulheres negras com as quais se trabalhou, nesta pesquisa, e que tem de si uma imagem um tanto diferente daquela que Marta carrega consigo, e que propõe como política afirmativa, revelando, no mais das vezes, uma notável baixa autoestima; o estudo empírico que fornece mais perguntas que respostas, e, no cruzamento da negritude com o feminino se encontram aspectos que só são possíveis de serem compreendidos se considerada a subjetividade; o cinema que se apresenta como um instrumento de militância, e a poética que se produz, denuncia uma estética cuja intencionalidade política aponta para um engajamento orgânico, quase atávico, assemelhando-se à propaganda e à publicidade, por seu sentido mobilizador, mas num sentido revolucionário, se orientando para o que se pode chamar de pedagogia da imagem, por seu caráter educativo, cujos objetivos vão, espero, orientar e transformar estados de consciência de sujeitos sobre si mesmos e sobre os outros.

Durante todo o processo de construção desta pesquisa, muitas indagações foram somadas à questão original da tese proposta. Entendo que considerar o cinema como um dispositivo tecnopoético, levou-me a tomar decisões muitas vezes pouco claras, denotando uma metodologia impura, em função da postura colaborativa e participativa como pesquisador na relação com a sujeita Marta Cezaria de Oliveira, cujo processo de criação foi tomado como objeto deste estudo. A intenção era, justamente, perceber de que modo a condição humana desta sujeita

implicava numa poética particular, uma forma, um objeto capaz de revelar esta condição, no caso, o fato de ser ela, uma mulher negra.

O mundo político declarou interessar-se pelo filme de Marta, por se tratar de uma ação endereçada, mobilizadora; e, pensando a partir do que tenho acompanhado como tendência mundial nas artes visuais, por seu caráter de denúncia e de guerrilha. Cabe ao mundo da arte, declarar-se à respeito destas visões, penso, é uma defesa de que Marta é uma artista, e que a sua arte a coloca no olho do furacão, no fio da navalha, de onde denuncia certas condições sociais, históricas e culturais e, conscientiza pessoas sobre as possibilidades de seus papéis sociais, e propõe fazer isso considerando a subjetividade, e daí, trazer também certo lirismo, de modo a produzir uma imagem mítica da mulher negra. Marta é uma mulher singular que rompeu com as expectativas que lhe pareciam destinadas, o que faz dela um ícone, no sentido de tornar-se uma referência para outras mulheres. E isso se transpõe para o próprio filme que realiza, o seu desejo de que ele se torne também um ícone, uma referência às mulheres tanto como sujeitas individuais quanto coletivas, sem que isso denote oposição, mas complementaridade. Estas outras mulheres que, também, parecem ser destinadas a cumprir papéis seguindo um padrão instituído, podem se valer destes ícones, Marta e seu filme, para proporem mudanças, para si e para outras, rompendo com o projeto hegemônico de sociedade que lhes destina um papel de subalterna inferioridade. Assim, Marta propõe outras possibilidades para a sociedade e, principalmente, para o mundo das mulheres negras. Eu defendo que Marta apresenta um projeto artístico engajado com as transformações culturais, e que, ao realizar uma obra de arte, se faz sujeito pela ação de realizar arte, sendo, portanto, uma artista consumada.

Ao propor uma visão política de mulher negra, Marta traz à tona, questões relevantes quanto ao reconhecimento do lugar das mulheres negras no mundo e na vida, reconhecendo seus modos de ser e de viver fundamentais para o processo de transformação social e subjetiva, através da cultura. Sabe-se que mudar paradigmas culturais é algo extremamente complexo, pois, nos “acostumamos” a certas condições históricas e, muitas vezes, pensamos que certas condições, mesmo sendo “indignas”, fazem parte da ordem natural das coisas. Isto tem funcionado de forma bastante perene em relação ao povo negro e às mulheres. Este sentimento de “natural” gera uma grande dificuldade interna de realizar mudanças nestes indivíduos, de modo a torná-los sujeitos ativos de sua própria história. Marta

constrói, através do seu processo de criação, um projeto de arte e história no qual as mulheres têm a palavra e falam de si mesmas, se autorrepresentam, guindando-se da invisibilidade para uma existência real, e mais, assumindo, de maneira consciente, as consequências deste ato, ou seja, ela propõe uma transformação interna dessas mulheres, tornando-se sujeitas. Os lugares sociais para estas mulheres não se encontram reservados, mas se encontrando vagos, podem ser ocupados. Muito menos são lugares de platéias passivas, ao contrário, são lugares nas tribunas, nas frentes de batalha, os quais, querem lhes fazer acreditar, não lhes são destinados. Tornar-se sujeitas, portanto, é assumir posições em conflito aberto. O filme produz, através do efeito de real, um estímulo à produção de um estado de consciência que estimulado se torna acessível a outras ações de conscientização, a outras atitudes e ações transformadoras. Ao mesmo tempo, ele se constitui numa dessas ações, pois coloca Marta e outras mulheres negras no protagonismo de suas representações, localizando-as no confronto ativo da busca por mudanças.

Sabe-se que a indústria cinematográfica do entretenimento evita o quanto pode este confronto, bem ao contrário, traz às telas imagens estereotipadas que funcionam, também, como ícones, ou seja, referências e, neste caso, modelos hegemônicos e pasteurizados a serem seguidos. Esses novos estereótipos estão quase sempre relacionados ao poder de consumo destas sujeitas. Não se negue, aqui, o direito destas sujeitas de acessar e adquirir bens materiais e de consumo. O caso é: nesta perspectiva mercadológica substitui-se uma situação de dominação por outra. Neste aspecto, a luta das mulheres negras para saírem da invisibilidade, pode ser desvirtuada para que se tornem, apenas, mais uma fatia do mercado consumidor. Se antes o povo negro foi tomado como uma mercadoria e vendido como escravos, hoje, este mesmo povo é levado ao consumo desenfreado de produtos, sendo a sua imagem uma mercadoria altamente valorizada. Quando se pensa a identidade das mulheres negras, na atualidade, ela aparece ligada à uma imagem que lhes parece fazer justiça histórica. Entretanto, a indústria cultural rapidamente tem-se apropriado destas novas possibilidades e lhes oferecido uma enorme quantidade de mercadorias, em que os valores culturais da luta por afirmação aparecem como valores agregados aos produtos.

Marta, assim como outras cineastas negras brasileiras realizam um cinema não-industrial, e para tornarem seus trabalhos conhecidos devem, elas mesmas, levar seus filmes ao público. Além de tudo, Marta realiza um filme que não se

destina unicamente às mulheres negras, mas ao público, em geral, um público que se quer afetar de modo a ampliar a visão positiva da mulher negra, o que infere ainda mais a concepção de uma arte visual de cunho político, plenamente em voga no movimento de arte e cultura visual contemporâneo.

As ações políticas desenvolvidas por Marta, nas quais se inclui este filme, visam provocar uma reflexão crítica sobre a existência histórica e a subjetividade dessas mulheres negras, propondo um empoderamento pela superação de certas condições sociais precárias, mas que ultrapassa o poder aquisitivo e político para adentrar no psíquico, buscando produzir representações de si mesmas e questionando estereótipos, velhos ou novos, conferindo significação a cada uma alterando seu estado de autoestima pessoal através da projeção pública de suas imagens localizadas num contexto mais amplo, que as reconhece e valoriza coletivamente. O coletivo gera pertencimento, e assim, cada uma dessas mulheres passa a contar com o respaldo desse coletivo, seu estímulo e proteção.

Penso que é isto que Marta faz com a imagem que o cinema faz dela, e das demais, ela se apropria desta imagem e a insere no cabedal de instrumentos, conhecimentos e tecnologias que utiliza em sua ação política. Ela torna claro para as mulheres negras com as quais trabalha, que estas imagens são possibilidades de existência, mas que a realidade é muito maior e que é nela, com todas as suas contradições, que estas mulheres devem atuar para transformá-la em função de um projeto de empoderamento.

É, neste sentido, que se pensou esta tese, propondo perceber uma concepção estética oriunda da ação política de Marta, buscando compreender a sua percepção da arte como uma ação coletiva. Marta produz esta concepção no trabalho em campo, expondo-se, dando nomes às participantes, colocando-se politicamente no campo aberto da comunidade. As mulheres negras tomam consciência de sua existência através de uma valoração tanto quantitativa quanto qualitativa. O grande número de mulheres representadas no filme (152), é importante para que se percebam no coletivo e produzam o sentido de uma categoria, e também de um ícone. A condição humana dessas mulheres é revelada pelo coletivo, e também, pelo discurso, as palavras de uma são reconhecidas como parte da fala de outras, e, ainda, de uma fala maior. E cada uma está lá, passível de ser acessada e recuperada, distanciando-se assim da ideia de massa, recuperando o sentido de povo. As mulheres negras se reconhecem porque são muitas, e elas

estão entre essas e aquelas, e não porque existe um padrão dado *a priori* como um modelo ao qual devem se encaixar, como uma forma. Este é um aspecto fundamental no trabalho de Marta, a sua concepção estética emerge na ação política de afirmação desse coletivo, ao mesmo tempo que do reconhecimento da individualidade subjetiva. Cada mulher produz uma imagem de si, o movimento coletivo pelo empoderamento constrói um mosaico, as imagens são dispostas de certa maneira e de modo a compor uma “flor” nunca antes vista, mas que sempre esteve ali, isto é, produzem um dispositivo tecnopoético, sensorial, concreto, visível, ideológico, bem como psíquico, projetivo, performático.

Para compreender o filme “... se eu fosse uma flor...” como um objeto que revela a condição humana da mulher negra, no ponto de vista de Marta, parti da concepção de que o cinema é um grande dispositivo tecnopoético, em que a qualidade técnica envolve todo o aparato tecnológico e, a poética os elementos linguísticos e artísticos, mas também sociológicos, históricos, políticos e culturais. Tal dispositivo, para ser composto, demanda uma série de ações intelectuais e operacionais, representações, sistemas simbólicos, regimes escópicos, estratégias e mecanismos que reúnem, a um só tempo, tecnologia e estética, num amálgama que produz, no caso deste trabalho, um manifesto político-poético sobre o significado do “ser mulher negra”. O diferencial desta pesquisa está em que se inclui a subjetividade identitária de Marta, aquilo que faz seu processo criativo ser só dela, mas segundo sua própria percepção, nem único nem exclusivo. Todo o processo relatado está permeado de ipseidade, alteridade e, conseqüentemente, ubiquidade. Marta produziu seu discurso, refletiu sobre ele e o resignificou quando dispôs dele em sua militância, tendo-o produzido com esta intenção. Sua concepção estética é engajada, política, humanitária, e se revela na pluralidade de vozes presentes no discurso que compõe a sua fala-narrativa fílmica.

A linguagem cinematográfica permitiu, portanto, que Marta concretizasse, sob a forma de filme, o seu sonho de registrar a história das mulheres negras de Goiás, a partir da imagem e voz delas mesmas. O cinema tornou “real” aquilo que lhe era expectante, na medida em que colocou na tela a imagem em movimento dessas mulheres e suas falas sonorizadas numa composição autoral. Elas são expostas em suas verdades que, juntas, suas frases e seus discursos, formam uma narrativa assinada por Marta, mas realizada coletivamente, que faz vislumbrar uma certa universalização, mas nem, por isso, estrangida a um estereótipo. Em nenhum

momento, Marta pretendeu produzir uma imagem universal da mulher negra que funcionasse como um modelo dado *a priori*, uma forma na qual essas mulheres se encaixassem. Ou seja, a afirmação de Marta é que existem “mulheres negras” e não “a mulher negra”.

A relação estabelecida entre Marta, e eu, e a tecnologia cinematográfica produziu uma série de dispositivos, e seu somatório, o cinema, aqui denominado dispositivo tecnopoético, possibilitou produzir simbólicos identitários das mulheres negras e se configurou como um ato performativo, linguístico, representacional, marcado pela condição humana inerente ao fato de Marta ser uma mulher negra, nos dias atuais. A sua percepção de si como sujeita, como aquela que age e atua no mundo, é bastante diferente da maioria das demais mulheres com as quais interagiu no processo de realização do filme. Apesar de sobre ela terem agido as “mesmas forças”, a sua reação foi diversa: as vicissitudes a fizeram afirmar sua condição, primeiro, de negra, segundo, de mulher e, por fim, de atriz social, o que a tem motivado a se empenhar na luta por trazer outras mulheres para esta condição de superação e valorização de si mesmas. Marta intenta que essas mulheres alcancem um patamar similar ao seu de autoconsciência de gênero, raça e cidadania.

Marta, sendo essa mulher em particular, dispõe do dispositivo tecnopoético, representacional, cinema como um recurso estratégico que lhe permite compreender e alterar sua condição existencial, que é a de mulher negra. Esta ação de Marta vai interferir diretamente nas ações e reações das mulheres com as quais trabalha, elas passam a compreender que as ações de Marta são, também, dependentes de suas próprias ações, o que vem alterar as suas existências no sentido amplo da cultura, uma vez que engloba tanto suas ações em um mundo concreto quanto em suas próprias interioridades, ou seja, redimensionando suas significações subjetivas e afetividades materiais e imateriais.

Marta operou um conjunto de artefatos tecnológicos com o quais não havia convivido, até então, de modo tão profundo. A sua compreensão de que as tecnologias utilizadas agregam ideologias, ficou demonstrada desde o momento em que expôs os objetivos da realização deste projeto, um objetivo claramente político e, portanto, ideológico. Marta está imersa em intenções ideológicas, em função de seu patente engajamento e militância. Ela assume posições de sujeita e investe em seu estado de consciência, o que corresponde, ou quer corresponder, à percepção

de várias identidades, destacando-se o “ser mulher negra”, seu *hic et nunc*, seu território e sua duração. O filme é uma marca de Marta, um autógrafo.

Para realizar seu filme, Marta procurou conhecer as técnicas, conhecimentos e artefatos afins que tornariam isso possível, no entanto, durante o desenvolvimento do projeto, concentrou-se sobremaneira em captar as vivências e histórias das mulheres, buscando extrair delas um relato significativo, ou seja, fazer com que elas mostrassem um pouco daquilo que pensavam ser, seus sonhos e projetos. O mais importante sempre foi o frente a frente com as mulheres participantes. A tecnologia é apropriada como um instrumento que torna isso possível, o que vem demonstrar claramente que, até então, a tecnologia é para ela um meio, um dispositivo de extensão.

Ao longo do processo, Marta foi tomando consciência de que a tecnologia lhe permite uma outra possibilidade de identidade. Marta, uma mulher negra que faz cinema, uma cineasta. Os conhecimentos sociais de Marta, lhe possibilitaram imergir no universo dessas mulheres, e emergir transformada em amplo sentido, o título de cineasta lhe concede certa proteção, e é sinal de *status* social. Obviamente, Marta transcende esta categorização e, talvez, por isso tenha-me instado a fazer um acróstico: mulher negra, ativista, religiosa, trabalhadora e artista, destaques de uma personalidade muito mais complexa.

Ao mesmo tempo, complementarmente, Marta buscava a realização de um sonho próprio, de um projeto de vida particular, apesar de parecer que não acalentasse o desejo de tornar-se, ela própria, visível. Desde o princípio, ela tinha consciência do quanto o processo seria estressante, no sentido de exigir um máximo de nossa atenção e concentração no objetivo versus o tempo exíguo de realização, além de todo esforço físico do trabalho em campo e das entrevistas e diálogos. A maratona de gravações nos levou a 152 mulheres entrevistadas. Em alguns momentos, os sinais de cansaço marcaram a vontade militante, o que era logo reforçado e sustentado por seu permanente engajamento com a causa das mulheres negras. O tempo todo ela vislumbrava um resultado, uma terminalidade.

A tecnologia posta a serviço de Marta mobilizou-a e adaptou seu comportamento. A pouca luz, uma certa precariedade na captação do som, os sítios visitados, muitas vezes de difícil acesso, a pouca experiência com entrevistas e filmagens, enfim, as contingências das condições técnicas e a logística a levaram a mudar seus métodos de abordagem. Num exemplo, Marta optou por reduzir a zero

as imagens de cobertura referentes ao dia-a-dia das mulheres. Concentrou-se no fundamental: as entrevistas, os relatos, as histórias e as impressões de cada uma. Num certo sentido, para Marta já era bastante recolher os relatos, pois o seu “sonho” era o de escrever um livro sobre isso, fazer um filme alterou radicalmente essa possibilidade. Se antes, ela contava com a palavra escrita para identificar estas mulheres, com a imagem em movimento e sonorizada, este ato tornou-se real e fidedigno, propondo um outro nível de mediação. Marta estava diante de cada uma das mulheres e de si mesma e, esperava que o público também pudesse ter essa mesma experiência do frente a frente, mesmo com o descolamento provocado pela irrealização do cinema. A afetividade de Marta com as mulheres entrevistadas produziu um efeito amenizador da intrusão dos aparelhos e equipamentos. A maior parte das mulheres se preocuparam em fazer seus relatos, pensando em suas imagens registradas como uma homenagem, e mais uma vez, uma alteração no sentido de *status*. A exposição constrange e, ao mesmo tempo, enobrece e valoriza. Este é o interesse de Marta que o filme revela.

O grande dispositivo cinematográfico, um dispositivo tecnopoético, neste caso, pode ser compreendido como uma série de outros dispositivos representacionais, envolvendo a própria Marta, a tecnologia, a linguagem, a política, a realidade social, a cultura, as entrevistadas, as histórias e eu mesmo, isso tudo compôs um conjunto estratégico que permitiu capturar, re-significar a mulher negra por meio de representações e, por fim, exibir essa representação, permitindo a performance de identidades e o seu reconhecimento. Ao final, o filme identifica e reconhece Marta, pois este é um filme de Marta. O filme a identifica tanto como mulher negra, assim como as demais, quanto com aquilo que Marta tem de individual, de único, ou seja, o seu ponto de vista, o seu modo de representar, o seu discurso sob a forma de uma narrativa síntese, o seu modo de ser e viver a sua condição humana, e finalmente, a sua qualidade de sujeita.

Marta, ao fazer o filme, entra em contato com outras possibilidades afetivas, justamente por ter ela própria vivenciado mais do que qualquer uma outra, o processo de realizá-lo. As ações focadas no trabalho, digamos artesanal, eram acompanhadas de ações comunicativas, através das quais Marta podia expor suas elucubrações, suas expectativas, seus receios, acertos e erros, se posso falar assim. Durante o processo de construção do filme, Marta foi se vendo como um reflexo de cada uma delas, e projetava uma imagem de mulher negra refratada por

sua própria sensibilidade. Seu discurso cinematográfico foi bem antes um sonho expectante, e, certamente, sofreu inúmeras adaptações de percurso, principalmente aquelas relacionadas a cada fala, em particular. Marta foi construindo seu discurso durante todo o processo, e isso só realmente foi concluído na ilha de edição, quando o filme foi montado.

Todo este processo se deu dentro de um regime de representações linguísticas e artísticas reconhecíveis e, também, no seu confronto com a visão de Marta, suas leituras e compreensões, seus limites e possibilidades desvelados pelo embate entre o regime escópico que o contexto lhe impunha e a sua percepção subjetiva, ou seja, o seu modo particular de compreender e processar estes simbólicos representativos ao recompô-los como um mosaico.

Marta assume completamente sua condição de mulher negra, afirma essa condição na sua vida privada e pública e, nisso, consiste a base do seu engajamento político e social, a afirmação de sua consciência de si como sujeita e atriz social. É a partir dessa afirmação, que ela realiza seu trabalho, sua atividade política e religiosa, como uma ação orientada e endereçada para esta sua condição, que é ser mulher negra. Deste modo, acredito que a arte se configura como um “a mais” em prol e oriundo desta afirmação de si e, ainda, Marta deixou perceber que a Arte, o fazer cinema, possibilitou a ela mesma compreender e reforçar os elementos constituintes dessa sua identidade, o que, de certo modo, implicou na amplificação de sua individuação, da qual ela sempre buscou afastar-se. Em nenhum momento, Marta se afirmou como indivíduo em sua unicidade, até o final deste projeto Marta manteve a sua concepção de sujeita coletiva, imersa numa condição de existência, onde ela pode se reconhecer sempre como uma entre outras.

Uma das questões mais relevantes desta tese, é a percepção de que a poética do filme realizado por Marta, nasce da sua visão e atividade político-religiosa, como uma percepção e ação sempre coletivas. A realização do filme só foi possível a partir dessa concepção, Marta procurou, o máximo possível, fazer um filme que não fosse unicamente seu, isto é, que mostrasse uma visão particularizada do que seja a mulher negra de Goiás. No entanto, ela reconhece que apesar das mulheres terem uma grande participação nesta concepção, é evidente que é ela quem direciona, quem faz a seleção das imagens e das falas e as compõe de uma determinada forma, uma forma que a identifica como realizadora. Mesmo fazendo questão de afirmar a “coletividade” da criação, compreende que o filme acaba por

destacar sua posição de sujeita e por colocá-la num lugar de estranhamento em relação a todas as outras: é Marta quem autografa o filme.

Sua visão estética é, de início, utilitarista. Marta tem como objetivo produzir um filme objetivo, simples, com reduzida quantidade de ruído na mensagem. Este é um objetivo político, é com ele que Marta margeia suas ações, foi em função dele que ela fez opção de entrevistar o maior número possível de mulheres e de colocá-las, todas, no filme. Em nenhum momento, se pode perceber arroubos poéticos em que a forma mascare o conteúdo, ao contrário, o tempo todo Marta faz opção por uma forma que deixe o conteúdo ainda mais evidente. A poesia, digamos, é composta por versos brancos, sendo cada verso uma fala. É evidentemente um filme mobilizador.

As imagens das mulheres são recortes pouco indicativos de tempo e espaço, o foco está em seu rosto, seus olhos e suas vozes, ou antes, suas palavras e expressões. As passagens são claramente indicativas de um caminho, que leva à sua ideia de liberdade representada pelo “voar”. Flores não voam. Ou voam?

Colocar-se no filme, entre as demais, sugere ainda mais esta noção de sujeito coletivo. A flor escolhida por Marta é muito distinta das demais, só ela a escolheu: o lótus. É uma flor incomum, mas traduz perfeitamente como ela se percebe e se coloca: uma igual, ela também é flor, profundamente marcada pela diferença, ela fez escolhas que a diferem significativamente das outras, é uma religiosa, mas não apenas, é também feminista e militante antirracismo. Ressalte-se, no entanto, que apenas ela qualifica a flor, tomando a si mesma como referência. Não é ela que se parece com a flor, mas a flor que se parece com ela.

A estética de Marta é notadamente uma concepção política de arte, engajada, militante, instrumental, pedagógica – ferramenta e arma, e a sua poética nasce dessa zona de desconforto, deste campo de batalhas. Durante muito tempo se discutiu sobre a política que a estética traz à tona, aqui trata-se de um outro caminho: da estética que brota da política, onde a poética é a sua ação concretizada em filme. Daí, a conclusão de que este filme é uma obra de Arte, mas é antes de tudo, um manifesto que tem como objetivo mobilizar, conscientizar essas mulheres de suas potencialidades e levá-las a romper com os paradigmas da normalidade hegemônica vigente.

Em resumo: Marta atingiu seus principais objetivos ao realizar o filme, quais sejam, proceder o registro e contar um pouco da história das mulheres negras de

Goiás, através de seus autorrelatos e, ao mesmo tempo, produzir um instrumento de trabalho político de mobilização, que lhe possibilite ampliar a atuação do Grupo Dandara, objetivando alterar estados de consciência e promover o empoderamento dessas mulheres.

Trata-se, no entanto, de um filme de forte tendência propagandística pela sua perspectiva de afirmar positivamente a condição da mulher negra, construindo uma imagem de uma mulher capaz de vencer desafios, de “dar o passo” e colocar-se como sujeita da própria história, ressaltando o esforço do coletivo, mas também do individual nos movimentos organizados e no território do próprio corpo, da subjetividade. O interesse de Marta é mostrar este viés positivo, em detrimento daquilo que tem sido explorado pelas mídias, ou seja, as suas mazelas. O objetivo do filme de Marta é servir como referência para o processo de empoderamento de outras mulheres, daí esse caráter estimulador de suas características mais positivas.

Marta é uma militante e, como tal, tem denunciado em suas ações toda a precariedade das condições de vida das mulheres negras, e é para esse plenário que traz a sua proposição de virada, de transformação: pela autoconsciência do real valor e da real responsabilidade de ser uma mulher negra “dandara”. Ela conclama estas mulheres para uma luta que se mostra distante de um final. Marta busca a transformação pela auto-consciência e o filme é apenas um de seus instrumentos.

Marta concebe a arte como uma ação coletiva, um realizar coletivamente, e isto me fez acreditar na necessidade de trazer as considerações da própria Marta, sobre todo o processo. Afinal, o que todo este processo significou para ela? Penso tratar-se de um ponto fundamental destas considerações, mais do que um dado para análise, um reconhecimento de que as suas contribuições para o desenvolvimento desta tese, foram extremamente relevantes e torna imponderável deixar suas considerações finais colocadas num anexo. Assim, atrevo-me a desconsiderar as indicações dos estudos acadêmicos e incluir, aqui, algumas de suas considerações:

“Quando eu vejo cada mulher, cada pessoa que trilhou comigo esse caminho, mudar de vida ou mudar sua história e crescer [...] e quando eu percebo o quanto essas pessoas cresceram, que eu encontro, que eu vejo ou que elas mesmas me mostram o quanto cresceram, isso *pra* mim é o bastante. Eu falo assim: já venci mais uma etapa da minha vida. Cada pessoa que eu vejo assim, não importa se é nova ou se é velha, mas que cresceu [...] Eu acho que o que me move mesmo é a luta *pra* poder empoderar todo mundo e querer que

as mulheres sejam sempre empoderadas e, principalmente, as comunidades negras [...] trabalho muito a questão das mulheres negras, mas quando chega nas comunidades, é muito mais forte [...] Eu acredito no ser humano, eu acredito que ele é capaz, que ele é possível de mudar, de crescer [...] e gosto de acreditar que é possível [...] acho que é por isso que eu continuo lutando. Acho que o dia que eu deixar de acreditar no ser humano, eu desisto de tudo [...] eu acredito em cada pessoa, independente se ela é correta, se está no caminho errado [...] eu *pra* mim, eu acredito nas pessoas e que é possível mudar [...] Eu acredito muito nisso, e também acredito que um dia ainda é possível da gente conviver com as diferenças das pessoas, porque *pra* mim o maior desafio em tudo isso, acima da violência, está a questão das diferenças, as pessoas discriminam muito [...] questão de idade, questão de cor, de sexo [...] então, um dia eu acredito que isso não vai mais existir [...] tem gente que acredita que a igualdade vai chegar, eu acho que a igualdade é impossível, mas que o respeito a tudo o que é diferente a gente pode construir [...] Esse filme, ele apresenta essas mulheres empoderadas [...] elas são capazes de vencer todas essas barreiras, que é da violência, que é do preconceito, e que é de um mundo mais igual [...] onde as pessoas possam ter mais dignidade, eu acredito nisso [...] e acho que o filme vai levar a isso [...] quando cada pessoa assistir, vai perceber que quem conhece, quem viu e quem vê a realidade, percebe que é possível [...] Acho que nós estamos no caminho certo daquilo que a gente pensou, que a gente planejou, foi possível estar construindo [...] têm muitos desafios, ainda, mas eu acho que o objetivo nós conseguimos alcançar [...] pelas apresentações feitas, até agora, eu senti que nós chegamos onde eu pensava em que chegar, que era ter a história dessas mulheres, a nossa história, gravada, a nossa história para ser mostrada *pra* todo mundo ver [...] eu sinto que tem muito *pra* construir, que a gente sabe que a população negra é um povo que pouco tem acesso às salas de cinema, a esses espaços, então [...] a gente vê, ainda, alguns desafios na hora de apresentar o filme, muita gente não está acostumada [...] eu acho que nós estamos construindo um novo olhar, um novo jeito de fazer cultura e de fazer acontecer [...] e senti que o filme traz, assim, muitos momentos de emoção, muitos momentos de risos e, também, momentos de reflexão [...] eu acho que foi isso que eu percebi”; Marta-2014.

Partindo da compreensão de Marta, de que este projeto está apenas em princípio, penso que um prosseguimento interessante seja o de identificar as implicações que o processo de realização do filme trouxe para as mulheres envolvidas, colocando-o no contexto do movimento e suas vidas cotidianas, buscando averiguar as transformações incitadas pelo projeto nas dinâmicas social e subjetiva dessas mulheres, o que poderia resultar num maior aprofundamento do trabalho de empoderamento. O projeto “Dandaras por Dandaras” demonstra que este filme, ainda, poderá ser acrescido de muitos outros depoimentos ou, também, que se farão outros filmes a partir do material coletado. Ou seja, a continuidade deste projeto é pertinente ao trabalho de Marta, como um todo, mas se apresenta como um viés extremamente rico em possibilidades.

É a própria Marta quem afirma as múltiplas possibilidades de se realizar outros filmes, partindo das entrevistas já gravadas, e de outras que porventura virão. Temas como: o papel da educação na vida dessas mulheres, a questão da violência doméstica, questões de gênero e raça, a mobilidade geográfica de quem viveu em quilombos, o êxodo para as cidades grandes e os novos locais e papéis que essas mulheres passam a assumir, o empoderamento em diversos níveis, enfim, muitos outros.

Uma implicação notável aparece, já nas falas das mulheres entrevistadas, e que assistiram o filme finalizado, quando indicaram o potencial do filme nas suas lutas pela elevação da autoestima do povo negro. A necessidade da reprodução da obra e sua exibição em locais como escolas, comitês partidários, ONGs, coletivos e agremiações, festivais temáticos, encontros do movimento e outros, de modo a dar visibilidade o mais possível para estas mulheres que encontram eco na vida de tantas outras que, ainda, “não deram o passo”.

O que significou, finalmente, este projeto para mim? Principalmente uma mudança radical nas concepções de sujeitos femininos e masculinos, e o que decorre da percepção do que seja o cinema, a arte, a cultura, a política e a condição humana alterada por este diálogo travado entre Marta e eu, e todas as mulheres negras retratadas. Acredito no fato de Marta pertencer ao universo feminino e eu ao masculino, mas oriundos da mesma categoria social de pessoas, identificando fatores que convergem e divergem nesta dicotomia conflituosa, ao mesmo tempo dialógica. O fato de ambos termos rompido com as expectativas de vida que nos parecia reservada pelas condições sociais em que nascemos, é um fator crucial

neste diálogo. O conflito não se dá como uma “guerra dos sexos”, mas por apontarem para diferentes percepções de mundo, novamente configurando pontos de vista distintos, mas não necessariamente opostos. De certo modo, a convivência com Marta me retirou de uma zona de conforto, onde questionava muito pouco a minha condição de gênero e raça, era um homem branco, mas não estava exatamente “feliz”, com isso. Assim, a busca por compreender o mundo de Marta, levou-me a pensar o quão frágil era a concepção que eu tinha do meu próprio mundo, e o quanto as ações naturalizadas eram eivadas de preconceito e discriminação.

Ter trabalhado, ainda que tão superficialmente, as questões relacionadas à subjetividade, à gênero e raça, na busca por uma percepção mais profunda das performances de identidades em seus exercícios sociais e não-sociais, revelou-me a complexidade destas construções, e me fez compreender que não é possível tratar a subjetividade como um conteúdo, como algo que se contenha. A subjetividade, a partir destas percepções, apresenta-me como uma expansão do sujeito em si para um sujeito no outro, ou seja, como uma zona intersticial onde o social e o não-social se encontram quase sempre de forma conflituosa, dramática, produzindo um estado de consciência de si como “eu” e “outro”, concomitantemente.

O exercício que Marta e eu realizamos juntos foi, certamente, uma experiência bastante significativa quanto ao que chamo de expansão do sujeito de si para o outro e do outro para si. O caráter dialógico desse exercício, digamos, de subjetivação, é nítido por evidenciar um além da interação entre nós-sujeitos, por que é, ao mesmo tempo, a interação de cada um e de ambos com a situação social na qual estamos imersos, ativa e passivamente. É uma relação profundamente ideológica, que depende, no entanto, de uma conexão concreta porque ambos realizamos nossos trabalhos, atuando socialmente. Desse modo, penso que o sujeito é sempre ideologicamente marcado.

Um dos papéis fundamentais desempenhados, por ambos, na constituição deste exercício tecnopoético, enfim, político, foi a afirmação cruzada tanto de um quanto o outro nos considerarmos sujeitos, já de saída, pois ambos desempenhávamos papéis socialmente correlatos: a pouca diferença etária, a infância numa cidade do interior, a militância em grupos de jovens católicos, a saída de casa e a ida para uma cidade metropolitana, o gosto pelos estudos e a causa da juventude são algumas experiências que nos aproximam ideologicamente. Uma

diferença marcante são as escolhas de trajetória de vida: Marta se torna religiosa e dedica-se à sua causa política como militante de um movimento social fundamentado na afirmação das mulheres negras; eu, busco uma carreira artística no teatro, cinema e televisão. Trabalho com a causa da inclusão social, tendo militado no movimento negro e das culturas populares desde a década de 1970. A pesquisa em cinema veio a partir de uma carreira de Professor de Artes no IFG. O nosso encontro se deu na coincidência de objetivos sociais do trabalho: o registro e a valorização das culturas fundantes da identidade brasileira, cujo sentido se orientou para o desenvolvimento do objeto-filme-manifesto "... se eu fosse uma flor...", no qual conviveram a tecnologia, a linguagem, a arte, a política e as subjetividades, com objetivo de produzir "representações" de identidade.

Eu e Marta decidimos "aprender a fazer" cinema juntos, com a proposta de dialogar sempre que alguma coisa gerasse dúvida de qualquer natureza, e isto facilitou em muito nossas relações e interações teóricas e práticas. A adequação, por exemplo, de vocabulário foi necessária, mas cada qual procurou manter o seu dialeto pessoal, os seus métodos de registro, as suas maneiras de abordar as questões pertinentes. A nossa ação comunicativa não foi sutil, uma vez que convivemos ininterruptamente por quase dois anos, viajamos oito vezes juntos, o que significa dizer que passamos muitas horas dentro de um veículo nos deslocando de um lugar para outro, e ainda, das muitas horas de convivência na sede do Grupo Dandara, nos eventos e outros. As conversas, algumas gravadas, deixam bastante evidente um processo de pesquisa performativa, com objetivos que se foram delimitando aos poucos, mas com resultados bastante claros. Assim, como pude perceber, que um certo número de ideias e conceitos que eu tinha preconcebidos, foram alterados pela experiência com Marta, da mesma forma que percebi, ao final, que também havia produzido alterações nas suas ideias, por exemplo, sobre o que significa ser um homem e tê-lo, digamos, do mesmo lado que ela no campo das lutas sociais.

O filme realizado por Marta está por mim considerado uma obra de Arte, ideologicamente marcada desde o tema que foi aos poucos resignificado por uma abordagem tecnopoética fortemente influenciada por sua condição de mulher negra. Os elementos narrativos, dos quais Marta se apropria para montar seu filme, podem ser encontrados nos documentos apresentados por congressos e manifestações de cineastas representantes de uma categoria do "cinema negro". Ao mesmo tempo, há

um olhar feminino feminista, que é próprio de Marta, que advém de sua subjetividade militante, o que é legitimado pela analogia que se origina no processo de realização de seu projeto-sonho de resgatar a história das mulheres negras – a imagem da flor compensa a dor de ser uma mulher negra. O seu conhecimento construído na experiência de sua condição de mulher negra, e a própria identificação com as mulheres que entrevista, fez com que pensasse em representações muito próximas de si, de seu universo de representações sociais e individuais.

A flor está presente em seus jardins, altares, mesas, festas, cabelos, roupas, e a elas Marta confere significação política, explorando as imagens e subjetividades das mulheres negras, bem como o emocional, o projetivo, o poético e, ao mesmo tempo, algo que as liga à natureza, ou seja, a flor como a expressão cultural dessa natureza, sua demonstração explosiva de vida em uma forma metaforizada, quase sempre, revelando suavidade, delicadeza, fragilidade, romantismo e beleza mas, também, raridade, exotismo, força, importância e presença.

A escolha de Marta por este viés do olhar, por este ponto de vista, essa ancoragem, trouxe à tona uma estética que mistura objetividade e clareza à uma valorização do sensível e da beleza, imagem que se quer inerente aos arquétipos da feminilidade negra.

Posso dizer que Marta faz um cinema negro, porque está de acordo com a proposta de documentos importantes das reivindicações dos cineastas negros brasileiros, ressaltando que isso se deu sem que ela tivesse conhecimento destes documentos, mas que, de certa forma, também ela participou dos processos que levaram a eles, porque são fruto do engajamento e militância reivindicatória do povo negro, neste caso, no campo das artes cinematográficas. Portanto, Marta participou indiretamente de sua produção, se não pelo viés da arte, mas por sua presença em outras frentes do mesmo campo de batalha. E faz um cinema negro porque é a própria Marta que afirma isso, porque o filme coaduna com o que ela acredita ser uma mulher negra, aquela que produz, que realiza um projeto que condiz com a condição das mulheres negras que busca transformar, isto querendo dizer, porque Marta produz o seu filme como fruto de seu engajamento e militância na causa, ou seja, ela produz, intencionalmente, um cinema feminista negro.

O que fiz, foi buscar preservar o mais possível estas expectativas. Eu reconheço ter participado ativamente das reflexões de Marta tanto na estética quanto na poética, e, que isso a levou a tomar essa ou aquela decisão, a fazer esta

ou aquela escolha. Tenho plena convicção de que isso não aconteceu de modo isento em nenhuma instância, do mesmo modo que a tecnologia e a linguagem cinematográfica são instrumentos e meios ideologizados, nunca neutros, o trabalho do pesquisador está imerso no contexto ideológico, e dele não pode se furtar.

A mim me coube ver e escutar, permitir-lhe a fala e dar-lhe ouvidos.

E a partir dessa escuta, pude perceber que o filme de Marta apresenta um mosaico identitário com múltiplas faces de mulher e também diferentes pontos de vista, mulheres com as quais Marta estabelece um diálogo político intersubjetivo, diálogo que se processa no território do feminino e da negritude, no qual se projetam simbólicos de identidade, entre outros de uma flor, analogia e metáfora como manifestação das percepções de si mesmas. Marta realiza mais que um filme-documentário, produz um manifesto, um instrumento político-ideológico de mobilização, que conduz a uma poética orientada por um dos principais objetivos do movimento de mulheres negras, que é produzir estados de consciência de gênero e raça, e empoderamento, considerando a um só tempo o coletivo, a subjetividade e suas relações políticas.

Nesta tese, são apresentadas indagações que questionam os estereótipos da mulher negra que, vista por si mesma, põe em questão o “ser para o outro”, assumindo posições de sujeita política, histórica, cultural e subjetiva, o “ser para si”-campos nos quais as mulheres negras interpelam a sociedade contemporânea em seus fundamentos por sua luta feminista antirracismo.

Por fim, penso ter ficado demonstrado que a condição de mulher negra de Marta a leva a produzir um “cinema negro feminino”, em consonância com o que vem sendo proposto pelo movimento negro quanto às posições dos sujeitos negros no cinema brasileiro, instrumento de tomada de consciência dessa condição, sem considerar a mulher negra uma vítima ou heroína simplesmente, mas uma sujeita da própria história .

Ao representar a mulher negra, e a si mesma, através do cinema, Marta Cezaria de Oliveira identifica e afirma sua condição de mulher negra interferindo diretamente no processo de construção identitária das mulheres negras, e ao apropriar-se dessas representações altera suas posições de sujeitas para si e para os outros, provocando rupturas nos fundamentos de sua existência histórico-cultural, e como tal, transformando-a e rompendo com o que lhes parecia predestinado pelo

que o movimento de mulheres negras, incluindo Marta, tem denominado cultura branca machista dominante.



NTSIE MATEMASIE
 NYANSA BUN UM NNE MATE
 MASIE.
 EU OUVI E GARDEI.

BIBLIOGRAFIA

ALBERA, François & TORTAJADA, Maria. **Ciné-dispositifs**: spectacles, cinéma, télévision, littérature. Lausanne, Suisse: Editions L'Âge d'Homme, 2011.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2004. Coleção: Os Pensadores.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2008. (Coleção Campo Imagético).

_____. **A análise do filme**. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

ARENDT, Hanna. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAUER, Martin W. & GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Trad. Pedrinho A. Guareschi. 3ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BECKER, Howard S. **Art as collective action** (1974). In: TANNER, Jeremy (editor). *The sociology of Art: a reader*. New York: Routledge, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnewald e outros. 2ª Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção: Os Pensadores.

BIKO, Steve. **Escrevo o que eu quero**. Trad. Grupo Solidário São Domingos. São Paulo: Editora Ática, 1999. Título original: I write what I like.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BRISLANCE, Marie-France & MORIN, Jean-Claude. **Gramática do cinema**. Trad. Pedro Eloi Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010. Mi-Mé-Sis, Arte e Espetáculo.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FOSTER, HAL. **O retorno do real.** Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2013. Título original: The return of the real.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Trad. Roberto Machado. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

_____. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões.** Trad. Raquel Ramallete. 20ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

_____. **História da sexualidade: a vontade de saber.** Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 21ª reimpressão. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006a.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Trad. Adelaine La Guardia Resende et. Al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006b.

_____. (Ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices.** London: SAGE Publications, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JOHNSON, Richard et Al. **O que é, afinal, estudos culturais?** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 3ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. (Estudos Culturais)

LAHNI, Cláudia Regina; DELGADO, Ignacio J. G.; ROCHA, Eunice A.; MENEGAT, Elizete M.; ANDRADE, Danubia. **Culturas e diásporas africanas.** Juiz de Fora: EDUFJF, 2008.

LAURETIS, Teresa De. **Technologies of gender: essays of theory, film and fiction.** Bloomington, USA: Indiana University Press, 1987.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Trad. Décio Pignatari. 18ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.

METZ, Christian et al. **A análise das imagens.** Trad. Luís Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974. Novas perspectivas em comunicação.

_____. **Psicanálise e Cinema.** Trad. Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global Editora, 1980a. Cinetexto.

_____. **O significante imaginário.** Trad. Antônio Durão. Lisboa, PT: Livros Horizonte, 1980b.

_____. **Linguagem e cinema.** Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980c. (Debates).

_____. **A significação no cinema.** Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates).

MITCHELL, W. J. T. **Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present.** Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

MUNANGA, Kabengele & GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje.** São Paulo: Global, 2006. (Coleção para entender).

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SANTOS, J. C. **Fazendo vídeos no Colégio Otília: tecnologia e arte como ação coletiva.** Curitiba, UTFPR, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Negritude, cinema e educação.** Belo Horizonte: Mazza, 2006.

TOURAINÉ, Alain. **Igualdade e diversidade: o sujeito democrático.** Trad. Modesto Florenzano. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

_____. **A busca de si: diálogo sobre o sujeito.** Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANEXOS

ANEXO A

FILME:

“... se eu fosse uma flor...”, direção: Marta Cezaria de Oliveira.

ANEXO B

FILME:

“... se eu fosse uma flor...”: o processo de criação de Marta, direção: Júlio Vann.