

# PELE NEGRA, LENTES BRANCAS

Raça e relações de poder na construção da *mise-en-scène* documentária

Por  
**Erik Ely**

Orientadora  
**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Geórgia Cynara Coelho de Souza**





**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS**

ERIK ELY DA CUNHA PRADO

**Pele Negra, Lentes Brancas: raça e relações de poder**  
na construção da *mise-en-scène* documentária

Goiânia  
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES 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), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), 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.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Erik Ely da Cunha Prado

#### 3. Título do trabalho

Pele negra, lentes brancas: raça e relações de poder na construção da mise-en-scène documental

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Geórgia Cynara Coelho de Souza, Usuário Externo**, em 29/09/2025, às 13:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Erik Ely Da Cunha Prado, Discente**, em 29/09/2025, às 14:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5658248** e o código CRC **CC95CB60**.

ERIK ELY DA CUNHA PRADO

**Pele Negra, Lentes Brancas: raça e relações de poder  
na construção da *mise-en-scène* documentária**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Performances Culturais

Linha de pesquisa: Poéticas e culturas nas humanidades digitais

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Geórgia Cynara Coelho de Souza

Goiânia  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Prado, Erik Ely da Cunha

Pele negra, lentes brancas: raça e relações de poder na construção da  
mise-en-scène documentária [manuscrito] / Erik Ely da Cunha  
Prado. - 2025.

CXXXVIII, 138 f.

Orientador: Profa. Dra. Geórgia Cynara Coelho de Souza.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em  
Performances Culturais, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Apêndice.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Auto-mise-en-scène. 2. Documentário. 3. Curta-metragem. 4.  
Performance. 5. Cinema Negro. I. Souza, Geórgia Cynara Coelho de,  
orient. II. Título.

CDU 791



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

### ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 04 da sessão de Defesa de Dissertação de Erik Ely da Cunha Prado, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e cinco dias do mês de setembro de dois mil e vinte e cinco, a partir das 16 horas, no Auditório Marielle Franco (Prédio das Humanidades II - UFG - Campus 2) e também via webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Pele negra, lentes brancas: raça e relações de poder na construção da mise-en-scène documentária". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Geórgia Cynara Coelho de Souza (PPGPC/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro - UFBA, membro titular externo, e Professora Doutora Luciana de Oliveira Dias FCS/UFG, membro titular externo. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros, com a recomendação de ajustes na dissertação. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Geórgia Cynara Coelho de Souza, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata, que é assinada pelos Membros da Banca.

#### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Geórgia Cynara Coelho de Souza, Usuário Externo**, em 26/09/2025, às 11:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro, Usuário Externo**, em 29/09/2025, às 11:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 29/09/2025, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5658105** e o código CRC **90935776**.

Dedico este trabalho a todos aqueles  
que fazem do cinema um espaço  
de luta antirracista.

## AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer. Quero iniciar expressando minha gratidão à minha mãe, Ivanete Alves da Cunha, que sempre me incentivou em tudo que fiz e, sobretudo, sempre me encorajou a seguir estudando. Aos meus avós, Vilma Magalhães, pelo amor e carinho, e José Corsino, que tenho certeza estaria orgulhoso deste momento. Ao meu tio, Gessione Alves da Cunha, que sempre me inspirou e também fez a revisão deste trabalho. E, em especial, agradeço à minha companheira, Nati Simão, por seu amor e pela companhia nos momentos mais difíceis.

Registro meu profundo agradecimento à minha orientadora, Geórgia Cynara, pelo acompanhamento, dedicação e paciência ao longo de todo este trabalho. Seja na escrita da dissertação, na realização do filme ou, ainda, no apoio para ingressar no mestrado, sua presença foi fundamental. Sem ela, não haveria dissertação ou filme. Agradeço também a Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES) pela contribuição para a concretização desta pesquisa.

Agradeço os professores que compuseram as bancas de qualificação e defesa, Luciana de Oliveira Dias e Marcelo Ribeiro, pela disponibilidade, generosidade e valiosas contribuições. Deixo registrado também meu carinho e gratidão para com a Universidade Federal de Goiás, em especial ao programa de Performances Culturais, que me acolheu e me ensinou tanto. Agradeço aos alunos, professores e funcionários, que fazem a universidade e o programa serem o que são.

Reconheço, ainda, o apoio da Lei Paulo Gustavo (LPG), que contribuiu para a viabilidade produção do curta-metragem integrante desta pesquisa. Reconheço que, sem o incentivo público, não teria sido possível concretizar este filme da maneira como foi feito.

Sou imensamente grato a todos que estiveram comigo atrás das câmeras e que permanecem ao meu lado para além das gravações: Aristótelis Tothi, Paula Pereira, Rui Bordalo, Hudson Cândido, Nayara Tavares, Pitthi Zampronio, Iara Daniel, Naja Sodré, Raio, Victoria Nolasco, Wendell Thieres, Lara Lopes, Lara Guimarães, Lucas Morais, Luz Negra, Saggaz, Guile Martins, Larry Machado, Nati Simão, Raphael Dourado, Milena Coelho, Leandro Aparecido Gomes e Seu Antônio. E também àqueles que estiveram na frente das câmeras: Marcus Lazaro, Ana Gusmão, Raul Schlosser e, em especial, Kami Júpiter.

Agradeço ainda aos amigos que caminharam comigo nesta trajetória, pela companhia e afeto, seja jogando um pouco de *videogame* quando eu precisava descansar a mente ou

ouvindo meus desabafos. Fazer este mestrado mudou a minha vida, abrindo caminhos para novas possibilidades. Por isso, agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a minha jornada acadêmica. Por fim, agradeço a Deus por tudo o que me conduziu até aqui.

*“Cresci sob um teto sossegado  
meu sonho era um pequenino sonho meu.  
Na ciência dos cuidados fui treinado.  
Agora, entre meu ser e o ser alheio,  
a linha de fronteira se rompeu”.*

**(Câmara de ecos, de Waly Salomão)**

## RESUMO

Este trabalho intencionou analisar e compreender as formas pelas quais o documentarista pode mediar a construção da *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène* de um personagem negro durante o processo de realização documental, levando em consideração as relações de poder e hierarquias construídas na pré-produção, produção e pós-produção de um filme a partir de um viés racial. Para isso, a direção orientada à construção da *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène* tornou-se o objeto de pesquisa, enquanto o *corpus* de pesquisa e análise foi a produção de um curta-metragem documentário intitulado *Não Existe Ninja de Pele Preta*. No filme, abordou-se como *cosplayers* negros se inserem em um meio com tamanha falta de diversidade, como é o caso das comunidades *geek* e de cultura pop, voltadas para filmes, séries, animes, jogos e outros produtos. Assim, enquanto diretor do filme, parto da hipótese de que, para que o personagem imprima sua encenação da maneira desejada, o realizador (diretor), negro ou não-negro, precisa acolher quem ele filma, dando liberdade para que a performance seja desenvolvida, mas, sem que o seu ponto de vista seja deixado de lado. Para o desenvolvimento desta investigação, esta dissertação amparou-se em uma ampla revisão e pesquisa bibliográfica que levou em consideração autores e autoras que abordam em suas pesquisas temas como: a relação entre o diretor e o personagem de documentário (César Guimarães, Jean-Louis Comolli, Jean-Claude Bernardet e Patricio Guzmán); o documentário e a sua forma contemporânea (Bill Nichols, Cezar Migliorin, Consuelo Lins, Cláudia Mesquita e Karla Holanda); o racismo e as relações raciais (bell hooks<sup>1</sup>, Frantz Fanon, Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes); cinema negro (Edileuza Penha de Souza, Jeferson De e Noel dos Santos Carvalho); autores dos estudos da performance (Leda Maria Martins, Clifford Geertz, Robson Corrêa Camargo e Victor Turner); do conceito de poder e identidade (Achille Mbembe, Claude Raffestin, Gilles Deleuze, Michael Foucault e Stuart Hall) e a própria realização filmica de documentário (Alan Rosenthal, Michael Rabiger e Sérgio Puccini, entre outros autores). Dessa forma, procurei compreender de quais maneiras se dão as relações entre documentaristas e personagens negros durante o jogo de cena, levando em consideração e desvelando as mais variadas formas com que o racismo está impregnado social e estruturalmente. Levei em consideração, ainda, como nós, enquanto realizadores, podemos mediar essa *mise-en-scène* para que ela seja desenvolvida de forma livre e sincera, ao modo que valorize a diversidade humana durante a realização de um filme, minimizando e almejando eliminar construções racistas ao longo do processo de realização cinematográfica.

**Palavras-chave:** *Auto-mise-en-scène*; Documentário; Curta-metragem; Performance; Cinema Negro.

---

<sup>1</sup> Utilizo o pseudônimo bell hooks escrito em letras minúsculas respeitando uma escolha da própria autora, que o utiliza dessa forma como um posicionamento político em busca de romper com convenções linguísticas e acadêmicas, uma vez que o foco está no seu trabalho e não na sua pessoa. Logo, essa escrita se repete ao longo do texto.

## ABSTRACT

This study aimed to analyze and understand the ways in which the documentary filmmaker can mediate the construction of the *mise-en-scène* and *self-mise-en-scène* of a black character during the process of documentary filmmaking, taking into account the power relations and hierarchies established throughout the pre-production, production, and post-production stages of a film from a racial perspective. To this end, directing oriented toward the construction of the *mise-en-scène* and *self-mise-en-scène* became the main object of research, while the corpus for analysis consisted of the production of a short documentary film titled *There Is No Black-Skinned Ninja*. The film addresses how black cosplayers engage in an environment with such a pronounced lack of diversity, as seen in geek and pop culture communities centered around films, series, anime, games, and other media. As the film's director, I start from the hypothesis that, for the character to express their performance as desired, the filmmaker, whether black or non-black, must embrace the person being filmed, offering them the freedom to develop their performance while still maintaining their own directorial perspective. To develop this investigation, the dissertation relied on an extensive bibliographic review that considered authors who have explored themes such as: the relationship between the director and the documentary subject (César Guimarães, Jean-Louis Comolli, Jean-Claude Bernardet, and Patricio Guzmán); the documentary and its contemporary form (Bill Nichols, Cezar Migliorin, Consuelo Lins, Cláudia Mesquita, and Karla Holanda); racism and race relations (bell hooks<sup>2</sup>, Frantz Fanon, Kabengele Munanga, and Nilma Lino Gomes); black cinema (Edileuza Penha de Souza, Jeferson De, and Noel dos Santos Carvalho); performance studies (Leda Maria Martins, Clifford Geertz, Robson Corrêa Camargo, and Victor Turner); the concept of power and identity (Achille Mbembe, Claude Raffestin, Gilles Deleuze, Michel Foucault, and Stuart Hall); and the practice of documentary filmmaking itself (Alan Rosenthal, Michael Rabiger, and Sérgio Puccini, among others). In this way, I sought to understand how the relationships between documentary filmmakers and black characters unfold within the scene play, revealing the various ways in which racism is socially and structurally embedded. I also considered how we, as filmmakers, can mediate this *mise-en-scène* so that it develops freely and authentically, in a way that values human diversity throughout the filmmaking process while minimizing, and ultimately seeking to eliminate, racist constructions within cinematic practice.

**Keywords:** *Self-mise-en-scène*; Documentary; Short film; Performance; Black Cinema.

---

<sup>2</sup> I use the pseudonym bell hooks written in lowercase letters, respecting the author's own choice, who uses it in this way as a political stance in an attempt to break with linguistic and academic conventions, since the focus is on her work and not on her person. Therefore, this writing is repeated throughout the text.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>16</b>
<b>1 O QUE ESTÁ POR TRÁS DAS LENTES BRANCAS?</b>	<b>22</b>
1.1 Quem faz (pode fazer) cinema no Brasil?	22
1.2 Cachoeira da verdade do cinema documentário	31
1.3 Hierarquia e relações de poder	38
<b>2 MISE-EN-SCÈNE NEGRA</b>	<b>47</b>
2.2 Estrutura do documentário	48
2.1 Cinema negro e cinema antirracista	51
<b>3. NÃO EXISTE NINJA DE PELE PRETA</b>	<b>57</b>
3.1 Projeto de documentário: por que não existiria?	57
3.2 Apresentação	58
3.3 <i>Logline</i>	63
3.4 Sinopse	63
3.5 Ficha de personagens	64
3.5.1 <i>Cosplayer</i> (personagem real)	64
3.5.2 Caio Gustavo (personagem fictício)	65
3.6 Plano de Direção	66
3.7 <i>Moodboard</i>	69
3.8 Roteiro	72
4.1 Pré-produção	73
4.2 Produção	87
4.3 Pós-produção	104
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>115</b>
APÊNDICE A: PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP	119
APÊNDICE B: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)	124
APÊNDICE C: ROTEIRO	128

## LISTA DE FIGURAS

Figuras 01 a 04 - Frames dos episódios 243 a 245, da série de anime <i>Naruto Shippuden</i> (Hayato Date; Masa'aki Kumagai; Yasuaki Kurotsu, 2007-2017), em que Naruto enfrenta seu “eu” na Cachoeira da Verdade.	32
Figuras 05 a 08 - Frames do longa-metragem documentário <i>Nanook, o Esquimó</i> (Robert Flaherty, 1922).	39
Figuras 09 a 12 - Frames do longa-metragem documentário <i>Eu, um Negro</i> (Jean Rouch, 1958).	41
Figuras 13 a 16 - Frames do curta-metragem documentário <i>Alma no Olho</i> (Zózimo Bulbul, 1974).	51
Figuras 17 a 20 - Frames do episódio 95 de <i>Dragon Ball Z</i> (Daisuke Nishio; Shigeyasu Yamauchi, 1989-1996), em que o personagem Goku se transforma em Super Saiyajin pela primeira vez, revelando sua forma com cabelos loiros.	59
Figuras 21 a 24 - Ilustrações publicadas originalmente no site <i>Da Black Goku</i> , com representações dos personagens Trunks, Vegeta, Bulma e Goku, de <i>Dragon Ball Z</i> (Daisuke Nishio; Shigeyasu Yamauchi, 1989-1996).	61
Figura 25 - Primeira parte do <i>Moodboard</i> .	70
Figura 26 - Segunda parte do <i>Moodboard</i> .	71
Figuras 27 a 29 - Fotografias da visita à exposição <i>Hiromi Nagakura até a Amazônia com Ailton Krenak</i> , no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).	74
Figuras 30 a 33 - Fotografias do Festival Feira das Minas, em Goiânia, em sua edição especial com temática geek (2023).	79
Figuras 34 a 37 - Fotografias do Festival Anime Summit, em Brasília (2024).	81
Figuras 38 e 39 - Capturas de tela de chamadas de vídeo de Kami Júpiter com Erik Ely, em que foram abordadas a preparação para a gravação e a montagem dos <i>cosplays</i> (2024).	85
Figuras 40 a 44 - Fotografias enviadas por Kami Júpiter acerca da produção do <i>cosplay</i> de Jiraiya. Registros dos dias: 04 de julho, 10 de julho, 11 de julho e 22 de julho.	86
Figura 45 - Captura de tela da reunião de pré-produção, que antecede a viagem para os primeiros dias de gravação do curta-metragem documentário <i>Não Existe Ninja de Pele Preta</i> (2024).	87
Figuras 46 a 49 - Fotografias do primeiro dia de gravação do curta-metragem documentário <i>Não Existe Ninja de Pele Preta</i> (2024), em Diadema - SP.	90
Figuras 50 a 53 - Fotografias do primeiro dia de gravação do curta-metragem documentário <i>Não Existe Ninja de Pele Preta</i> (2024), na 4ª PerifaCon, Diadema - SP.	92
Figuras 54 a 57 - Fotografias do segundo dia de gravação do curta-metragem documentário <i>Não Existe Ninja de Pele Preta</i> (2024), na 4ª PerifaCon, Diadema - SP.	95
Figuras 58 a 61- Fotografias do terceiro dia de gravação do curta-metragem documentário <i>Não Existe Ninja de Pele Preta</i> (2024), na casa de Kami Júpiter, Brasília - DF	98
Figuras 62 a 65 - Fotografias do quarto dia de gravação do curta-metragem documentário <i>Não Existe Ninja de Pele Preta</i> (2024), no Parque Ecológico Dom Bosco, Brasília - SP.	100
Figuras 66 a 69 - Fotografias do quarto dia de gravação do curta-metragem documentário <i>Não Existe Ninja de Pele Preta</i> (2024), na casa de Kami Júpiter, Brasília - SP.	101
Figuras 70 a 73 - Fotografias do quinto dia de gravação do curta-metragem documentário <i>Não</i>	

*Existe Ninja de Pele Preta* (2024), em Goiânia - GO. 103

Figura 74 - Pôster do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2025).  
107

Figuras 75 a 78 - Fotografias da estreia da sessão de estreia do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2025), no CinePrime, em Anápolis - GO. 111

## INTRODUÇÃO

O racismo afeta como negros se veem, como enxergam os outros e como os outros os percebem. Trata-se de uma construção política e social na qual a sociedade é organizada de modo que determinadas pessoas, fenótipos e culturas sejam desvalorizados em prol da supervalorização de outros. De maneira individual, ele se manifesta em atos discriminatórios de um sujeito para com outro sujeito. É uma ação violenta, que pode ser manifestada de maneira verbal, não-verbal, simbólica e física. Em sua dimensão institucional, é possível percebê-lo em medidas discriminatórias estruturadas e validadas pelo Estado, ou ainda, que sejam concebidas por governantes, de forma direta ou indireta (Gomes, 2005; Munanga, 1999). Práticas racistas se manifestam nos mais diversos espaços e das mais diversas formas, em livros didáticos, nas novelas, nas séries, nas propagandas e no cinema, tanto de ficção como documentário. Em suma, em toda manifestação das relações sociais. No entanto, ao abordar o cinema, mais do que o cinema narrativo, clássico, de ficção, o documentário me chama um pouco mais a atenção nesse ponto. Em suma, porque o cinema documental possui, acima de tudo, a função de documentar. Mas, mais do que isso, ele procura se utilizar de aparatos estéticos e estilísticos para fabular o real. Dessa forma, o cinema documental não apenas ‘fabrica’ uma narrativa sobre a realidade, mas também constrói a memória, atuando como uma tecnologia capaz de consolidar imaginários e propor novos modos de perceber o mundo.

O cinema, como diversos outros campos do conhecimento, também produz e reproduz racismo. É um setor que conta com uma grande parcela de produtores e realizadores culturais majoritariamente brancos, que muitas vezes reproduzem um padrão racista em seus trabalhos - padrão este que é tomado como referência para a maioria dos cineastas. Seguindo essa lógica, eu, por meio deste trabalho, parto do seguinte questionamento: como um diretor negro pode trabalhar com personagens negros de modo a construir, com eles, uma *mise-en-scène* e *auto-mise-scène* que promovam um cinema documentário antirracista? Para isso, levo em consideração os atravessamentos raciais como primordiais para a construção do jogo de cena<sup>3</sup> entre personagem e diretor, ambos racializados.

---

<sup>3</sup> É possível definir o jogo de cena no cinema documentário como um encontro de *mise-en-scènes*, aquela que o diretor deseja imprimir no personagem e a do próprio personagem (também chamada de *auto-mise-en-scène*), que se encontra em andamento e é capturada para o filme. No documentário, *mise-en-scène* também surge como sinônimo do que é colocado em cena, seja encenação ou performance (Comolli, 2008; Ramos, 2012).

A busca por essas respostas deu-se a partir da realização de um curta-metragem documentário intitulado *Não Existe Ninja de Pele Preta*, que aborda os desafios da prática de *cosplay* do ponto de vista de pessoas negras, que o fazem em um meio tão preconceituoso como é o da comunidade *geek e nerd*. O *cosplay* pode ser definido como a prática de “fantasiar-se de personagens oriundos, em geral, de quadrinhos, jogos e desenhos animados japoneses” (Barboza; Da Silva, 2013, p. 04), sendo esse último conhecido popularmente com anime. Contudo, essa é uma prática que não contempla somente personagens da cultura asiática, mas também “engloba personagens pertencentes ao universo do entretenimento, como filmes, séries de TV, livros e animações de outros países” (Idem). Logo, esta pesquisa e a produção do filme incluem todas as etapas da realização fílmica: pré-produção, produção e pós-produção. Sendo assim, ora a realização cinematográfica ditará o trabalho, ora ela será guiada pelo referencial teórico. De toda forma, acredito que esses dois processos não seguem caminhos opostos. Muito pelo contrário, em minha experiência, percebo a realização fílmica como uma espécie de laboratório, em que posso desenvolver e aprimorar o que pesquiso na universidade em lugares que o trabalho teórico não contemplaria. Isso porque o fazer cinematográfico envolve dimensões práticas, que extrapolam o campo da teoria. É na prática que se vivencia o conflito, as nuances das relações de poder e da *mise-en-scène*, questões que dificilmente poderiam ser compreendidas exclusivamente pela reflexão teórica. Por isso, a escolha pela realização de um filme também surgiu com o objetivo de valorizar o formato e entender sua importância enquanto pesquisa na academia. Na escrita do trabalho, ressalto também a realização da dissertação em primeira pessoa, uma vez que atuei enquanto diretor e roteirista do filme; portanto, realizarei o registro a partir da minha experiência em campo.

No presente trabalho, parto da hipótese de que o realizador, em uma perspectiva antirracista, ao lidar com um personagem negro, possui, como uma de suas principais tarefas, a busca da garantia de espaço para o desenvolvimento da *auto-mise-en-scène* daquele que é filmado, sem condicioná-lo a um papel de pré-julgamento. Isso deve ser feito minimizando os desejos de sua própria *mise-en-scène*, mas mantendo sua visão enquanto diretor. Para tal finalidade, o documentarista<sup>4</sup> deve ter consciência da violência estrutural sofrida pela população negra e não reproduzir, de maneira individual, comportamentos discriminatórios e racistas. Caso contrário, isso poderia constrangê-lo e, assim, estaria reproduzindo a mesma violência em um ambiente que deveria fazer com que aqueles que são filmados se sentissem livres e seguros para desenvolverem suas performances com autonomia. Assumo também que

---

<sup>4</sup> Nome dado a figura de diretor e roteirista, funções que, amiúde, se sobrepõem no cinema documentário.

lidar com pessoas negras em um processo de realização documental exige uma abordagem ética e consciente das dimensões históricas, que atravessam a representação da negritude no audiovisual, o que a diferencia de outras relações cinematográficas.

A motivação para a escrita desta dissertação surgiu a partir do desejo de aprofundar meus estudos sobre como são construídas as relações raciais e de poder durante o processo de realização do filme documentário. Hoje, vejo a produção documental para cinema e também para outras mídias como minha principal área de atuação e, desde meus primeiros contatos com a realização audiovisual, o cinema documentário me trouxe muitas experiências positivas. Assim como encontros adversativos durante o processo de realização, o que sempre me provocou questionamentos sobre como filmar aquele que se encontra do outro lado da câmera.

Aliado a isso, acredito que a escolha do tema do curta-metragem tenha surgido de maneira espontânea, tendo como único critério o de optar por um filme documentário que contasse com um protagonismo negro. Logo, parto da experiência como realizador e homem negro para, então, aportado de um amplo referencial teórico, entender melhor a relação entre documentarista e personagem real, ou seja, daquele que é filmado com o sujeito que filma, considerando os atravessamentos raciais como fatores primordiais para o desenvolvimento dessa relação. Com isso, entendo que tal intersecção, frequentemente, é ignorada nas produções audiovisuais, o que acaba por reproduzir e reforçar padrões racistas na frente e por trás das câmeras. Aqui, meu desejo é o de superar essas agressões, uma vez que busquei formas de lidar com elas ao longo do trabalho de realização do curta-metragem.

Para além do desejo pessoal, reforço a importância da existência de um estudo como este, uma vez que, ao desenvolver metodologias de escrita e direção antirracistas no cinema documentário, a intenção foi a de elaborar uma análise crítica que pudesse alcançar outros cineastas e, então, transformar este filme e, posteriormente, obras feitas por eles. Essa é uma forma de resposta ao espetáculo de colonização encontrado no cinema, em que personagens negros continuam sendo desumanizados em suas representações, já que a construção de sentido continua sendo imposta majoritariamente por cineastas brancos, mas também por cineastas negros, que são as pessoas que estão por trás das câmeras. Portanto, por mais que se tenha uma história de um personagem negro, por exemplo, aquele ponto de vista sempre será do realizador. Por isso, a importância da consciência do documentarista ao filmar se mostra essencial aqui.

Para que as imagens que o próprio personagem fizer tenham um lugar de criação, é preciso que a postura do realizador venha de outro lugar. Uma vez que exista uma crise coletiva no domínio do que é produzido e de quem produz no audiovisual, se faz necessário uma resposta interventiva. Para bell hooks, “a menos que transformemos as imagens da negritude, das pessoas negras, nossos modos de olhar e as formas como somos vistos, não poderemos fazer intervenções radicais fundamentais que alterem a nossa situação” (2019, p. 40). Posto isso, almejar essa transformação é ansiar por romper com a estratégia histórica de conservação das relações de poder e no que diz respeito às desigualdades raciais, que podem ser encontradas na sociedade e que são espelhadas no cinema.

Devido à minha aproximação com os temas apresentados, acredito que será possível alcançar pontos ainda inexplorados dentro do que já foi feito na pesquisa de cinema documentário e estudos raciais. Isso porque os materiais que lidam com o atravessamento das duas temáticas em língua portuguesa ainda são bastante escassos. Dessa forma, procurei fugir de uma escrita que engloba apenas uma primeira camada de discurso presente na superfície do cinema documentário, propondo um caminho alternativo. Uma vez tendo experienciado o processo de realização filmica, acredito que esteja mais qualificado para desenvolver uma análise crítica que atravesse mais camadas da produção audiovisual.

Este trabalho, desenvolvido em um programa de pós-graduação interdisciplinar como é o de Performances Culturais, também me permitiu dialogar com autores de diferentes áreas. Para a escrita deste estudo, pautei-me pela pesquisa bibliográfica, utilizando principalmente os conceitos de *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène* trabalhados por Jean-Louis Comolli (2008), além de materiais que contemplem esses conceitos e representações de como eles são aplicados no documentário. Por meio desse embasamento teórico, parti para uma reflexão sobre a representação do negro no cinema documentário, que colocou a hipótese em conflito com o desdobramento dos conceitos sugeridos e o processo de produção. Dessa forma, utilizei autores que trabalham com a relação entre sujeito que filma e sujeito filmado, como César Guimarães (2011), Jean-Louis Comolli (2008), Jean-Claude Bernardet (2003) e Patricio Guzmán (2017); o conceito de cinema documentário e documentário contemporâneo, trabalhado por Bill Nichols (2005), Cezar Migliorin (2010) Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) e Karla Holanda (2004); estudos raciais, presentes em bell hooks (2019), Frantz Fanon (2020), Kabengele Munanga (1999) e Nilma Lino Gomes (2005; 2017); cinema negro (Edileuza Penha de Souza (2013), Jeferson De (2005) e Noel dos Santos Carvalho (2017); autores dos estudos da performance, como Leda Maria Martins (2023), Clifford Geertz

(2008), Robson Corrêa Camargo (2016) e Victor Turner (2015); do conceito de poder e identidade (Achille Mbembe (2018), Claude Raffestin (1993), Gilles Deleuze (1988), Michael Foucault (1984; 1999) e Stuart Hall (2006); e sobre o próprio processo de realização documental, pensando todas as etapas: pré-produção, produção e pós-produção de um filme documental, explicitado por Alan Rosenthal (2002), Michael Rabiger (2014) e Sérgio Puccini (2012), entre outros autores além dos citados acima.

O presente trabalho dividiu-se em dois eixos que formam o norte da escrita: uma pesquisa bibliográfica no que diz respeito à relação entre documentarista e personagem real, levando em consideração conceitos como encenação, performance, *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène*. Desse modo, essa problematização dos conceitos esteve presente de forma direta no primeiro e segundo capítulos do trabalho, nos quais apresentei questionamentos de como lidar com essa performance de maneira antirracista. Em seguida, trouxe a discussão sobre o processo de realização do documentário em curta-metragem. Neste segundo capítulo, aprofundi na produção filmica e visitei os documentos que compõem o projeto de documentário. Isso inclui os documentos como: *logline*, sinopse, visão original, proposta de documentário, *moodboard*<sup>5</sup>, inspirados no modelo do DOCTV (2008), seguido pelo roteiro imaginário (Guzmán, 2017). Depois disso, no capítulo seguinte, o foco se encontra na reflexão sobre o processo de realização do filme, à luz da discussão teórica empreendida concomitantemente, bem como do projeto de documentário que foi desenvolvido.

Por fim, para responder ao problema de pesquisa, acredito que o processo de realização documental, juntamente com o desenvolvimento do pensamento crítico sugerido, serviram como uma forma de aproximação dos conceitos teóricos que estão presentes na prática. Os questionamentos encontrados em minhas experiências de produção documental e nas de outros documentaristas embasaram a reflexão e a produção textual. Assim, através desta análise conjunta por memorial artístico-descritivo, foi possível verificar a validade da hipótese formulada.

Com a realização deste trabalho, reforço a importância de, a todo tempo, em tudo que fazemos, buscarmos nos inspirar em práticas antirracistas. Na minha área de atuação,

---

<sup>5</sup> O projeto de documentário busca estabelecer uma base para uma narrativa documental, o que antecede o processo de escrita do roteiro do filme. É um registro escrito pelo documentarista e que conta a história do filme (com início, meio e fim) em poucas palavras (*logline*), em um texto mais longo (sinopse), o ponto de vista único que a direção pode imprimir naquele tema (visão original), a proposta artística com referências filmicas e questões de linguagem cinematográfica (proposta de documentário) e a aplicação dessa proposta em imagens referenciais (*moodboard*).

compreendo a importância que fazer um cinema antirracista reside na capacidade transformadora que a arte possui sobre a sociedade. O cinema, como uma das mais poderosas formas de expressão cultural e comunicação de massa, tem o potencial de moldar percepções, construir preconceitos, mas também desconstruí-los, promovendo uma conscientização social. Um cinema antirracista não apenas dá visibilidade a narrativas e vozes historicamente marginalizadas, mas também cria um espaço de resistência contra narrativas hegemônicas que perpetuam a discriminação racial. Dessa forma, almejei, ao promover essas práticas no cinema documentário, contribuir para uma construção de olhar crítico por parte do público, buscando também atingir cineastas e suas futuras produções. Podendo, assim, fornecer novas perspectivas para desconstruir estereótipos, humanizar personagens racializados e construir narrativas que sejam mais inclusivas e igualitárias.

## **1 O QUE ESTÁ POR TRÁS DAS LENTES BRANCAS?**

### **1.1 Quem faz (pode fazer) cinema no Brasil?**

Ao ocupar um lugar de direção, dirijo-me a vós, realizadoras e realizadores de cinema, audiovisual, documentaristas e todos aqueles que lidam com aquele que é filmado. Aqui, consciente que sou uma dessas pessoas às quais faço referência, me questiono: que pessoas são essas? Quem faz cinema no Brasil? Ou ainda, quem pode fazer cinema neste país? Por quanto tempo eu ainda serei um daqueles que faz cinema?

Estar à frente de uma equipe de cinema, ‘dirigir’ é exercer poder sobre o outro, e poder não é dado ou tangível. É possível afirmar que a direção seja a função culturalmente mais cobiçada dentro da hierarquia cinematográfica no Brasil. Por isso, esse exercício de poder que permite fabricar a representação da própria imagem e de outros esteve, historicamente, retido por pessoas brancas.

É possível afirmar que, em sua grande maioria, o cinema e o audiovisual brasileiros têm nome, sobrenome e cor de pele. Conforme destaca um relatório recente da Agência Nacional de Cinema (Ancine), nas chamadas públicas do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual) de projetos audiovisuais entre os anos de 2018 e 2022, é possível constatar uma predominância de diretores brancos. Em relação à direção de documentários, de um total de 1.823 projetos, 51,7% foram dirigidos por homens brancos cisgêneros e 25,5% por mulheres brancas cisgêneras. Em relação às diretoras e aos diretores negros, 6,8% dos projetos foram dirigidos por homens pardos cisgêneros, 2,4% por mulheres pardas cisgêneras, 3,1% por homens pretos cisgêneros e 1,8% por mulheres pretas cisgêneras. Por fim, a pesquisa classifica 8,7% do total como ‘outros’, o que inclui pessoas amarelas e indígenas de todos os gêneros, bem como homens e mulheres trans (Ancine, 2023).

Esses dados não surgem de um dia para o outro; eles são resultado de anos de profundas disparidades na distribuição de recursos para quem faz cinema documentário no Brasil. E, claro, isso também resulta em consequências diretas acerca de como os personagens são representados nesses filmes: sejam eles negros ou não, eles estão em sua maioria sendo filmados a partir de um olhar branco. Mas, para entender como se chegou a tal situação, é necessário regressar ainda mais no tempo.

Historicamente, no Brasil, pessoas negras, antes mesmo de serem reconhecidas como tal, passaram pelo processo de colonização e tiveram suas culturas negligenciadas, uma vez que aquele que coloniza acredita que sua cultura é superior àquela que se escraviza. Logo

estes, em situação de escravidão, foram forçados a se adequar aos padrões eurocêntricos de seus padrões, mesmo que ainda não pudessem compor socialmente os mesmos espaços. A partir do século XV, a relação entre metrópole e colônia consolidou um sistema de dominação política, econômica e simbólica, no qual a escravidão também serviu como instrumento de controle social. Esse é um dos resultados dos atravessamentos coloniais, sendo possível perceber as consequências desse encontro no nosso cotidiano e a tudo que nos cerca e constitui nossa cultura, como é o caso do cinema.

Exigia-se que o negro fosse um ‘bom preto’, de pele negra, mas coberto por máscaras brancas que escondiam sua identidade. Definido por Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2020), o conceito de *petit-nègre*, que define o olhar enclausurador do branco sobre o negro, pode ser percebido em todas as instâncias da sociedade. Dessa forma, não seria diferente no cinema de ficção e no documentário, já que essa representação audiovisual sempre esteve atrelada a diversas características e padrões comportamentais de inferioridade que, ao longo dos anos, foi lida como ‘normal’. Essa ‘máscara branca’ sempre foi colocada à força nos rostos da população negra e aqui, no caso do cinema, faço referência às ‘lentes brancas’, como enuncia o título desta dissertação, que filmam a pele negra a partir de um olhar embranquecido, limitado, estereotipado e que não conseguem retratar o outro como um ser humano complexo e multidimensional. Logo, bem como é possível apreender, devido a construções sociais racistas, a odiar um semelhante, um cineasta também aprende a condicionar o outro a partir de uma visão racista e repleta de estereótipos (hooks, 2019). Assim, para compreender o domínio que aquele que filma exerce sobre aquele que é filmado, é necessário aprofundar no conceito de *mise-en-scène* para, então, buscar caminhos para evitar essa violência.

É possível afirmar que, por mais que um filme tenha outros objetivos, a principal finalidade do documentário, e sua realização, se encontram no mesmo lugar que o da ficção: contar uma história, uma narrativa. No entanto, no caso do documentário, há uma implícita reivindicação de buscar o real ou formas que o representem. Na introdução da edição brasileira de *Ver e Poder: a inocência perdida cinema, televisão, ficção e documentário* (2008), Guimarães e Caixeta apontam que, para Comolli, a diferenciação entre ficção e documentário se dá pela *mise-en-scène*:

[...] ao filmar, posso acolher a *mise-en-scène* do outro na minha *mise-en-scène* ou, então, tomá-la como objeto para meu tratamento filmico, minha estética, meu

roteiro, minha experimentação; o primeiro gesto é o do documentário; o segundo, da ficção (Comolli, 2008, p. 38).

Dessa forma, ainda que esta característica evidencie a diferença entre ficção e documentário, ainda é possível encontrar a *mise-en-scène* que é comum à ficção em um filme documentário. Porém, esta seria uma escolha que busca escapar do risco do real, mas não das mais diversas formas de representar a realidade. E, nesse sentido, pode-se afirmar que os documentários que utilizam esse recurso não se tornam ‘menores’ do que os que assumem esse risco.

Contudo, se a ideia é contar uma história, por que não assumir o controle total da *mise-en-scène*? “O dispositivo de *mise-en-scène* - e, em última instância, a máquina - fabrica sempre outra coisa que não aquilo que os sujeitos que a usam teriam desejado” (Comolli, 2008, p. 70). Então, por que ir ao encontro do desconhecido? Por que viver à margem da previsibilidade? Neste caso, podemos encontrar uma possível resposta para esta questão do que torna a *mise-en-scène* documentária tão desejada. Ou, caso contrário, por que um cineasta se submeteria ao risco do real?

Parece-me que a *mise-en-scène* documentária é mais legível, mais despojada que a do cinema de ficção, fornece hoje, uma ferramenta de análise melhor; também porque ela está mais próxima do início do cinema; porque ela enfrenta com mais vivacidade e mais fortemente as contradições subjetivas e coletivas; porque as questões de relação, de responsabilidade, de transmissão nela são mais urgentes (Comolli, 2008, p. 68).

Ao contrário de outros domínios artísticos - como na ficção, em que a representação surge por meio de um processo de preparação do próprio filme - o documentário apresenta uma preocupação ética com o ponto de vista abordado pelo realizador. Isso porque o documentário acompanha representações que estão em andamento, *mise-en-scènes* que já estão incorporadas em sujeitos e são reencenadas por esses mesmos personagens. Além disso, lida diretamente com experiências que são pessoais e, muitas vezes, íntimas, dos sujeitos filmados, o que exige do realizador uma postura ética diante das histórias e vulnerabilidades que lhe são confiadas.

Ao lidar com personagens negros, documentaristas precisam se afastar da ideia de dominação do outro, uma vez que há o desejo de desenvolver a *mise-en-scène* do personagem de forma livre. Por vezes, pessoas negras são lidas como rudes e truculentas, mesmo quando estão apenas se posicionando como sujeitos de direito. Isso se dá pela desumanização causada

pelo racismo, segundo o qual até mesmo o direito ao posicionamento nos foi tirado. Em diversos cenários é possível perceber que o tratamento dado a pessoas negras se diferencia devido justamente a esse olhar colonizado e estereotipado direcionado a elas. Infelizmente, em um ambiente de gravação não é diferente.

Em uma via contrária, um cineasta pode também desejar um sujeito desumanizado em cena, e se deparar com um ser humano que foge ao estereótipo imaginado. Além disso, ao lidar com temas que despertam emoções fortes e diversas, cineastas inexperientes podem não saber receber a resposta daquele que é filmado, que pode ser tanto de se expor ainda mais ou de se fechar por completo. Segundo bell hooks, isso acontece porque “pessoas negras têm medo de se machucar se baixarem a guarda, temem ser alvo de ataques racistas, uma vez que a maioria das pessoas brancas não desaprendeu o racismo” (hooks, 2019, p. 54).

Em *A cena em sombras*, Leda Maria Martins aborda as especificidades do que seria uma performance negra no teatro<sup>6</sup>. Para a autora, pensar em uma arte que tenha um lugar de criação negra acarretaria em uma mudança de direção do olhar convencional. Por isso, o foco se torna o que está nas sombras e na margem da cena. Neste sentido,

Pensar em um Teatro Negro, em uma acepção estrita, demanda, portanto a compreensão e o reconhecimento desse arcabouço teatral que funda a própria experiência expressiva do negro, sem reduzi-lo a um agrupamento de textos elaborados por escritores negros ou reunidos por uma temática racial (Martins, 2023, p. 70).

Se no teatro, para essa construção de uma arte pautada por uma identidade negra, é necessário não reduzir a expressão negra, no cinema não seria diferente. Por isso que falo tanto de acolhimento: mais do que produzir ou capturar, registrar de forma documental é estar próximo do personagem real e daquele que depositou sua confiança no realizador/diretor. Assim, ao acolher a *mise-en-scène* do outro, há uma aproximação da busca que o documentário possui em construir discursos sobre o real. Para que isso seja possível, é necessário desenvolver circunstâncias apropriadas para que a *mise-en-scène* se sobressaia àquilo que o realizador e o personagem esperam da gravação. Dessa forma, sob o risco do real, a encenação proposta pelo próprio personagem se torna autônoma, menos consciente de si e inerente ao processo observado, se estabelecendo como uma *auto-mise-en-scène* (Comolli, 2008). Ainda, segundo este pensador:

---

<sup>6</sup> Os termos Teatro Negro e performance negra serão mais aprofundados no próximo capítulo.

Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro - até na forma. (Comolli, 2008, p. 85).

Segundo Fernão Ramos (2012, p. 54), “o conceito de ‘mise-en-scène’ define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena”. Dito isso, vale ressaltar que esse conceito surge em um momento de valorização da figura do diretor como alguém que planeja a “colocação do drama no espaço cênico” (Ramos, 2012, p. 54). Assim, com o tempo, ela passa a se tornar sinônimo de “gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço” (Ibidem). No entanto, quando falo da *mise-en-scène* documentária, esse sentido de ‘colocar em cena’, uma das possíveis traduções de *mise-en-scène*, funciona como uma espécie de fagulha para a construção da *mise-en-scène* do personagem real.

Assim, compreendo a *mise-en-scène* documentária como um recurso presente no personagem e também no próprio diretor. Dito isso, ambos os sujeitos podem ‘colocar em cena’ esse artifício. Porém, é preciso pensar nas relações de poder e em como, em uma relação documentária, o realizador pode buscar um controle da performance do outro.

Por outro lado, entretanto, também há a opção de proporcionar um cenário em que a *mise-en-scène* do personagem real se desenvolva de maneira autônoma, se tornando uma *auto-mise-en-scène*, embora as relações de poder entre os sujeitos não sejam dissolvidas. De forma resumida, é aqui que ocorre o momento de acolhimento do outro e, do mesmo modo, onde o realizador cede parte do controle da criação, ainda que ele tente, de forma consciente ou não, impedir esse desenvolvimento. Dessa maneira, quando assumo que a ficção é um lugar de controle absoluto da encenação, estou falando da sua *mise-en-scène*. Portanto, em uma via contrária, o filme se aproxima mais do documentário quando essa encenação possui um lugar de criação mais autônomo por parte dos personagens.

Na introdução do livro *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*, Turner (2015) disserta sobre a comunicação humana e como o corpo expressa tanto quanto a voz e o que é verbalizado por ela. Para o autor,

A comunicação por meio de símbolos tampouco está limitada às palavras. Cada cultura, cada pessoa que a ela pertence, usa o repertório sensorial completo para transmitir mensagens, tanto no nível individual - gesticulações manuais, expressões

faciais, posturas de corpo, respiração rápida, pesada ou leve, lágrimas - quanto no nível cultural - gestos estilizados, passos de dança, silêncios prescritos, movimentos sincronizados, tais como marchar, as brincadeiras e os lances de jogos, esportes e rituais (Turner, 2015, p. 10).

Turner (2015) também lembra que “Claude Lévi-Strauss foi um dos primeiros a chamar a atenção para os diversos ‘códigos sensoriais’ por meio dos quais a informação pode ser transmitida e como eles podem ser combinados e mutuamente ‘traduzidos’” (Turner, 2015, p. 10). A partir disso, um dos desejos desse trabalho é relacionar essa comunicação por meio de símbolos com a *mise-en-scène* documentária, uma vez que ambos se utilizam de um repertório sensorial para transmitirem uma mensagem. Essa mensagem pode ser mais ou menos manifesta no discurso verbal, mas sempre está presente no gesto, no que é corporal.

Ao falar em gesto, também se faz necessário abordar aqui a performance, referente ao personagem de documentário. Com o objetivo de aproximar tais conceitos do cinema, este trabalho também busca o conceito de performance proposto por Turner (2015). Este autor caracteriza a performance como uma manifestação que expande a vivência, encarando-a como a execução completa de algo; ou seja, uma forma que abrange integralmente uma experiência, completando-a no momento da expressão. Contudo, uma performance é simultaneamente uma expressão e, em si mesma, uma coisa. De outro modo, também é possível existir no tempo (Camargo, 2016). Com isso, a performance está presente em diversos contextos, no cotidiano e fora dele; no cinema, dentro e fora do campo de captura da grande angular de uma câmera. Entretanto,

[...] nós não encenamos em nosso mundo cotidiano, como um ator encena no palco de um teatro. Nós não encenamos pelo espectador, para a câmera. Nós somos, no mundo, segundo a circunstância, em adequação ao que consideramos a essência da personalidade de nosso ser e a demanda do mundo sobre ele (Ramos, 2012a, p. 27).

No cinema, a performance torna-se mais manifesta e mais palpável sobretudo na tomada<sup>7</sup>, que se refere ao retrato singular do sujeito filmado impresso na imagem capturada pela câmera. Assim, de um lado, a ação e a expressão, aquela performance realizada de forma totalizadora, acontece no momento da gravação. Mas, somente o que chega à ilha de edição de um filme é a tomada; posteriormente, também re-arranjada ao lado de outras tomadas, essa

---

<sup>7</sup> A performance não é encontrada apenas na tomada, mas está manifesta antes e depois dela, dentro e fora do filme, antes e depois da câmera e do gravador de som interromperem a gravação. Enquanto experiência, a performance também está na exibição de um filme, nos bastidores, na sua estreia, no seu encontro com o público, na crítica, na análise e nas suas reverberações, inclusive, na leitura deste texto e na análise que ele traz da *auto-mise-en-scène* do filme escolhido.

mesma tomada chega até o espectador. Portanto, o que se tem é o registro dessa expressão, ou performance, no tempo, capturada por e para o aparato tecnológico (Camargo, 2016; Ramos, 2012a; Ramos, 2012b; Turner, 2015).

De acordo com Rabiger (2014), o espectador julga, consciente disso ou não, a veracidade de um filme, seja ele uma ficção ou um documentário. Nesse sentido, o que está em jogo aqui é a encenação, que é tida como a ‘verdade de um filme’. Logo, entende-se que, tanto na ficção como no documentário, essa suposta verdade está em jogo, mas com finalidades e formas diferenciadas. Enquanto na ficção o espectador julga uma encenação que é consciente de si, no documentário seu olhar será guiado para a *auto-mise-en-scène*. Ou seja, uma performance que se deixa levar de forma mais livre, mesmo que consciente do seu papel diante da câmera.

Ainda que os espectadores não saibam com precisão os métodos utilizados ao longo do processo de realização cinematográfica, eles têm a ciência de que o produto filmico é resultado do encontro entre realizador e personagem real. Dito isso, não se pode ignorar a interferência que o documentarista exerce sobre as *mise-en-scènes* impressas no material filmado. Ou seja, o que é visto na tela, o produto final, é resultado de um processo que se dá a partir do encontro de duas *mise-en-scènes*. De um lado, a *mise-en-scène* do diretor, que possui uma visão e uma ideia roteirizada dos caminhos a serem tomados. Aqui, ele é um interventor e deixa marcas na *mise-en-scène* no outro. De outro lado, a *auto-mise-en-scène* do personagem empresta sua encenação para o filme e lida com os fatores externos que influenciam sua construção.

No documentário, por uma questão de estilo e linguagem, a entrevista se torna o lugar mais evidente em que podemos perceber a performance do diretor. Nesse caso, ao observar a dinâmica encontrada em muitas entrevistas, é possível perceber como o realizador, de fato, exerce sua influência no discurso do personagem. Para definir melhor essa relação, utilizo a metáfora criada por Michael Rabiger (2014) acerca do funcionamento de uma entrevista no documentário.

Toda interação humana pode ser comparada a um jogo de tênis. Em qualquer momento, uma das jogadoras *age* (saca a bola) e a outra é *acionada* (recebe a bola). Quando uma jogadora prepara um saque agressivo, nosso olhar se antecipa à trajetória da bola para observar como a recebedora reagirá ao ataque. Vemos a jogadora correr, saltar, girar a raquete e interceptar a bola. Assim que percebemos que ela terá sucesso, nosso olhar retorna para verificar como a primeira jogadora está posicionada e de que forma lidará com a devolução. Todo ciclo se inverte porque

nossos olhos voltam à jogadora inicial antes mesmo da bola voltar<sup>8</sup> (Rabiger, 2014, p. 150, tradução nossa).

Dessa forma, cabe ao realizador a tarefa de construir uma relação em que seja possível conceber esse jogo, onde o sujeito filmado tenha a liberdade de rebater as bolas que precisam ser rebatidas, ou, por vezes, nem mesmo entrar na quadra de tênis. Em um primeiro momento do encontro com o outro, eu, enquanto documentarista, devo me perguntar se existe um ‘nós’. Afinal, se eu cheguei até aqui, no encontro com o sujeito filmado, no que eu me identifico com ele? O que nos faz estar nessa mesma quadra de tênis? Se falamos de temas comuns a pessoas negras, o que me faz estar mais próximo de quem está do outro lado da câmera?

Uma possível identificação com o personagem pode ser feita por meio da identidade do realizador e do personagem filmado. Na concepção de Stuart Hall (2006), a identidade é algo forjado ao longo do tempo, mas não imutável, permanecendo sempre incompleta, em um processo que está sempre em formação. Também se fantasia sobre a identidade e construção em nosso imaginário, algo que ela não necessariamente é, mas pode se tratar do que já foi ou do que desejamos que seja. Neste sentido,

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o 'interior' e o 'exterior' - entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a 'nós próprios' nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os 'parte de nós', contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, 'sutura') o sujeito à estrutura (Hall, 2006, p.11).

Outrossim, Hall (2006) escreve que as identidades são múltiplas e todas elas são políticas e, por serem políticas, elas performam de diferentes maneiras em diferentes espaços. Cabe ao sujeito, da forma como enxerga e percebe à sua volta, manifestar mais ou menos suas múltiplas faces e identidades. Agora, relacionando esse conceito de identidade com o cinema documentário, cabe ao documentarista lidar com as identidades do personagem ao longo do processo de realização do filme. No contato com o outro, é necessário entender as identidades com que estamos lidando. Isso pode explicar, por exemplo, uma aproximação de cineastas negros com personagens negros e, da mesma forma, porque cineastas brancos não costumam

---

<sup>8</sup> “Any human interaction is like a tennis game. At any given moment, one player acts (serves the ball), and the other is acted upon (receives the ball). When a player prepares an aggressive serve, our eye runs ahead of the ball to see how the recipient will deal with the onslaught. We see her run, jump, swing her racquet, and intercept the ball. As soon as we know she’s going to succeed, our eye flicks back to see how the first player is placed and how she will handle the return. The whole cycle has been reversed because our eye jumps back to the original player before the ball returns” (Rabiger, 2014, p. 150).

abordar questões raciais em seus filmes. Dar ênfase na identidade pode também significar enfatizar a diferença, principalmente quando pensamos em uma identidade negra daquele que está sendo filmado. Assim explica Gomes (2005, p. 43):

A identidade negra é entendida, aqui, como uma construção social, histórica, cultural e plural. Implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial, sobre si mesmo, a partir da relação com o outro.

Um documentário é feito a partir de um extenso processo, no qual o documentarista consegue captar um recorte da realidade ao mesmo tempo em que almeja uma aproximação com o real. Nisso, o cineasta busca projetar uma determinada identidade no sujeito. Contudo, impor o que se espera daquele que é filmado, frequentemente significa enclausurá-lo em uma caixa. Em uma relação menos autoritária, a ideia é trazer essa identidade à tona, uma vez que sem esse movimento, acaba por se tornar menos visível por questões políticas, sendo cada vez mais aprisionada. Esse movimento de aprisionamento faz com que se tenha a construção de preconceitos e visões equivocadas, o que se reflete no resultado final de um processo de realização fílmica. Um documentário, de fato, não dá conta da complexidade do real, por isso, se trata de um fragmento de uma realidade.

Surge então, um desafio para nós, enquanto sociedade, e, neste trabalho, enfatizo essa questão no cinema: como podemos contribuir para a construção de uma identidade negra positiva em um país que, historicamente, negou e continua negando isso? Se há uma dificuldade cultural para a afirmação da própria identidade, como representá-la na sétima arte? Ao filmar o outro, busca-se uma identidade, mas é necessário entender que o outro é um ser de múltiplas faces. Somente assim será possível retratar um sujeito que não está mais a serviço de uma representação, mas também se mostra “fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença” (Holanda, 2004, p. 91) e aproximá-lo de um retrato da sua pluralidade, que se aproxima do humano e pode ser encontrada, de forma mais evidente, no documentário contemporâneo.

Para isso, acredito que seja necessário estreitar os laços entre aquele que filma e o sujeito filmado, propondo uma *mise-en-scène*, capaz de, simultaneamente, “acolher o outro filmado e se submeter ao risco do real” (Guimarães; Caixeta, 2008, p. 49). Assim, acolher o outro significa acolher a *auto-mise-en-scène* criada por meio do jogo de cena, ao invés de mascará-la, suprimi-la, anulá-la. Isso exige a confiança daquele que abre a porta para entrarmos em sua vida. Por isso, para alcançar um objetivo específico, muitos

documentaristas passam dias, semanas ou até meses conhecendo o universo do filme e deixando que aquelas pessoas confiem neles (Rabiger, 2014; Rosenthal, 2002).

Em busca de representar o real, também cabe ao realizador o papel de enxergar o personagem filmado para além do imaginário racista. Ao se inserir em uma relação de poder, é preciso se distanciar de um regime adversativo, ou seja, que pudesse apresentar o personagem como um possível inimigo. Essa não deve ser sua intenção, ainda que sempre exista um tensionamento entre o que efetivamente pode ser decidido e o que vem de uma pré-determinação social. Por um lado, existe o que o realizador escolhe conscientemente como enquadrar e que determinam como o personagem será visto. Por outro, essas escolhas são atravessadas por processos sociais e históricos que moldam o olhar e o imaginário do cineasta. O acolhimento deve ser dito e mostrado, no discurso do diretor e na forma do filme, estando presente nas etapas de produção e no produto final. Existe um desafio que tange o campo estético e ético ao reconhecer esses atravessamentos. O que não é uma tarefa nada fácil, mas também se mostra como um caminho a ser seguido em uma luta antirracista. Sem essa reflexão crítica, até mesmo pessoas negras podem reproduzir padrões racistas em seus comportamentos, tratamentos com o outro e até mesmo ao tratar da sua própria representação. Visto que há um desafio na afirmação da própria identidade negra, também haveria dificuldades em representar a identidade de outros sujeitos (Gomes, 2005; Munanga, 1999).

Neste sentido, é justamente o que proponho aqui, um estudo que perpassa as representações do negro do cinema documentário. Contudo, para além disso, este estudo também questiona o desenvolvimento dessa representação, ou seja, como se deram as relações de poder entre aquele que filma e aquele que é filmado no jogo de cena proposto ao longo do processo de realização. Como essas pessoas negras foram filmadas e como suas imagens foram impressas e eternizadas em um filme? Em busca de responder essas perguntas ao longo do processo de pesquisa, almejo a construção de um pensamento crítico que atue como força motriz para a transformação das imagens da negritude, das pessoas negras e das relações de poder, em busca de decolonizar a formação do olhar cinematográfico e das formas como nós, negros, vemos e somos vistos.

## **1.2 Cachoeira da verdade do cinema documentário**

Como este trabalho também lida com a representação de personagens de anime por meio da prática de *cosplay*, acredito que seja interessante aproximar esse tema da nossa

discussão acerca de cinema documentário. Por isso, trago uma situação do episódio 243 da série de anime *Naruto Shippuden* (2007-2017), baseada na obra de Masashi Kishimoto, para seguir com as reflexões.

No episódio *Terra à Vista! A Ilha do Paraíso?* Naruto vai até um local chamado ‘Cachoeira da Verdade’ (Figura 01), onde ele se encontrará com seu verdadeiro ‘eu’, como primeiro passo para controlar Kurama (Figura 02), um monstro que habita dentro dele. Esse encontro revela um lado sombrio de Naruto, representado por uma figura fisicamente igual a ele, mas consumida pelo ódio (Figura 03). Para seguir em frente com seu treinamento, Naruto precisa derrotar aquela figura. Mas, aqui, ataques físicos não funcionam, pois aquele outro ser é ele; logo, possui os mesmos golpes e poderes. Ao invés disso, nos episódios seguintes, Naruto revisita seu passado, sua história, seus erros, a fim de superá-los (Figura 04). E é exatamente isso que proponho aqui, um exercício de Cachoeira da Verdade do Cinema Documentário, em que visitarei essa história, em busca de evitar erros pregressos, no que diz respeito à representação de outros personagens negros.

**Figuras 01 a 04** - Frames dos episódios 243 a 245, da série de anime *Naruto Shippuden* (Hayato Date; Masa'aki Kumagai; Yasuaki Kurotsu, 2007-2017), em que Naruto enfrenta seu “eu” na Cachoeira da Verdade.



Fonte: *Crunchyroll*.

No livro ‘O negro brasileiro e o cinema’, João Carlos Rodrigues (2001) questiona o filme estadunidense *O Nascimento de uma Nação* (D. W. Griffith, 1915) enquanto o primeiro

grande clássico do cinema mundial. Uma produção repugnante, que falsifica a história em busca de validar um discurso racista. Para o autor, a dita ‘eleição’ e circulação mundo afora da obra poderia ser uma mera coincidência, sugerindo que para além dos recursos técnicos inovadores, existiriam “fatores ideológicos implícitos na opinião dos antigos historiadores e seus (atuais) seguidores” (2001, p. 154). Isso explicaria, ainda hoje, a exaltação da obra enquanto essencial para a construção do repertório de cinema clássico. O que isso revela sobre a construção da base do olhar cinematográfico? Aqui, me coloco tanto como espectador quanto como realizador, ao me questionar sobre o real valor dessa obra, mas especialmente enquanto cineasta, também me questionando até que ponto fui influenciado indiretamente por obras que referenciam um filme abertamente racista. Qual será a dimensão da influência dessa e de outras obras com ideologias similares no próprio cinema brasileiro e documental? No próprio cinema que faço?

Para seguir na construção da imagem do negro no cinema documentário brasileiro, sinto ser necessário olhar para trás, para o que já foi feito, a fim de que eu possa vislumbrar novos caminhos. Nesse sentido, o panorama histórico do documentário brasileiro possui um vasto repertório de abordagem a temas que estão ligados a grupos sociais historicamente excluídos. Isso se dá por uma herança direta da antropologia, do registro daquele que é diferente de mim, do exótico, do novo e do estranho. No entanto, nem sempre foi assim: o período pré-sincronizado do cinema brasileiro (de 1898 a 1929) é marcado por completa exclusão da figura do negro, sendo encontrado apenas “nas bordas e no fundo dos enquadramentos. Essas imagens dão a impressão de “escaparem” ao controle do cinegrafista” (Carvalho, 2005, p. 18). E, de fato, são imagens que escaparam, uma vez que a intenção era anular por completo a presença de negros e outras minorias do olhar da câmera em uma forma de dominação simbólica que ficou conhecida como decupagem. Nesse contexto, a análise de Carvalho (2005) é reveladora, pois evidencia como a constituição da linguagem cinematográfica no Brasil esteve marcada pela exclusão racial:

O dado curioso é o fato de que no Brasil o desenvolvimento da decupagem, ou da linguagem cinematográfica, nestes primeiros filmes, deu-se pela exclusão dos negros e mestiços. Através dela buscou-se o “embranquecimento” das imagens do País. Nos EUA, diferentemente, a invenção da linguagem cinematográfica esteve, desde o início, intrinsecamente ligada à representação dos negros e das relações raciais. O filme *O Nascimento de uma Nação* (David W. Griffith, 95) é, nesse sentido, a matriz fundante da relação linguagem/decupagem e representação racial. Resumindo: aqui a exclusão, lá os estereótipos (Carvalho, 2005. p. 20).

Hoje, quando falo de cinema documentário feito no Brasil, a representação do real se mostra indissociável da figura do ‘outro’, ou, como é definido por Jean-Claude Bernardet (2003), o ‘outro de classe’, conceito que define a relação de alteridade privilegiada no cinema documentário. Note que esse ‘outro de classe’ se diferencia do ‘Outro’, entendido por Spivak (2010), em um sentido mais amplo, como o ‘subalterno’, cuja voz também permanece invisível ou distorcida dentro das estruturas hegemônicas de poder. Assim, ao longo do texto, cito a representação do Outro (com ‘O’ maiúsculo) e o ‘outro de classe’ como uma das variações do Outro. Seguindo nesse percurso, para me situar melhor dentro do legado do cinema documentário brasileiro, volto meu olhar para a situação do Brasil nos anos 1950. Esse recorte histórico me permite compreender de que forma o contexto social e político do período atravessou as produções documentais e marcou as bases estéticas e narrativas que, direta ou indiretamente, dialogam com a pesquisa que aqui desenvolvo. Nesse sentido, Carvalho e Domingues (2017, p. 377) observam que:

A partir da década de 1950, emergiram novas ideias, novos projetos e novas perspectivas no cinema brasileiro. Ocorreu uma espécie de tomada de consciência cultural e política na nova geração de artistas e profissionais da área, que aspiravam por produções mais originais e conectadas à realidade nacional. Assim, abria-se uma conjuntura favorável ao surgimento de novos projetos, capazes de levar para as telas de cinema do país propostas temáticas e narrativas engajadas, que retratassem os dilemas, os impasses e os desafios da nação.

Nas décadas de 1960 e de 1970, o Brasil foi apresentado a um modo particular de ver o mundo e, mais do que isso, um modo particular de ver aquele que é filmado, se distanciando do documentário clássico, e que se mantém em um diálogo permanente com o que é produzido até hoje. Nesse período, a produção de documentários era composta por documentaristas ligados ao Cinema Novo, que pretensiosamente inovariam por oferecer voz para aqueles que não eram ouvidos. No entanto, para além da ‘voz’ gravada por meio da técnica de som direto, a mensagem captada também se tornou uma questão importante para o que os cineastas da época desejavam transmitir enquanto discurso. Mesmo assim, é importante ressaltar que essa é a primeira vez na história do documentário brasileiro que a experiência das classes mais pobres, seja urbana ou rural, é colocada em foco na grande tela do cinema. Essa virada é destacada por Lins e Mesquita (2008), ao afirmarem que:

São filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o “outro de classe” - pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados,

presença constante em nosso documental desde então sob diversos recortes e abordagens (Lins; Mesquita, 2008. p. 20).

Nesses filmes, o regime de alteridade é bastante marcado, o que pode ser percebido na relação entre o particular e o geral. Dessa forma, nos filmes desse período, é possível encontrar algo comum à realização: a busca pelo outro, aquele que é diferente do realizador. É um momento em que os cineastas estão mais próximos, na narrativa e fisicamente, dos personagens filmados. Isso não era possível até os anos 1950. Por isso, esse é um momento de transformação para o documentário. A locução, que até então era a única linguagem possível, se tornou uma escolha dos realizadores.

Os filmes desse período fazem parte do que é chamado de Documentário Moderno, um conjunto de obras filmadas, em sua maioria, por cineastas ligados ao Cinema Novo, um movimento que emerge com o objetivo de oferecer uma representação mais genuína e crítica da realidade nacional, denunciando temas das classes populares (Bernardet, 2003). Esse modo de fazer documentário mostrava quem não era visto e também trazia consigo um ponto de vista externo para aquele universo, o do realizador. Assim, por mais que houvesse um desejo de mascarar a suposta interferência do realizador em um cinema ‘imune’ de sua presença, isso não era e não é possível. Não existe filme sem o documentarista. E, em todo caso, o filme pertence a ele e não ao personagem. Por exemplo, “um vaqueiro não é o autor de um documentário, nenhum documentário é a fala de um vaqueiro, por mais que se focalize no vaqueiro e se o faça falar” (Omar, 2010, p. 152). Ou seja, por mais que se imaginasse que esses filmes dariam uma possível voz ao sujeito, essa voz seria pautada pelo ponto de vista do cineasta e de suas vontades. Desse modo, mesmo que eu dê a câmera para meu personagem filmar, como já foi feito, ele ainda não será o autor da obra.

Para Spivak (2010), o outro é o subalterno, um indivíduo que, dentro de um contexto político, econômico e social, existe a partir de uma visão eurocêntrica do Ocidente. Sempre se ‘fala por’ ele é sempre ‘representado’, ele nunca se representa, permanecendo silenciado e evidenciando como o racismo age. Leda Maria Martins (2023) aborda ainda, que o racismo instaura uma violência tão destruidora que molda o olhar de si mesmo do sujeito, de maneira inversamente distorcida. A autora descreve essa dinâmica nos seguintes termos:

O racismo, em suas variadas práticas, instaura a violência da segregação, da discriminação, da marginalização econômica e social, dos tabus culturais e estéticos. E produz, perversamente, na mente do sujeito violentado, um efeito autodestruidor: a interiorização de uma linguagem que justifica essa violência, pois representa o sujeito marginalizado como antônimo e inverso do que se elege em paradigma do

humano. A interiorização da imagem viciada molda a imagem que o sujeito constrói de si mesmo e funda as relações entre o sujeito e seu corpo, metonímia de sua raça. (Martins, 2023, p. 154).

Vale lembrar ainda que a captação da voz, ainda que seja um recurso revolucionário para esse período histórico, não é o único elemento a ser analisado. A dimensão discursiva do cinema ultrapassa o simples registro da voz. O modo como a imagem e o som são articulados revela hierarquias e disputas simbólicas que estruturam a narrativa. Nesse sentido, Shohat e Stam (2006, p. 302) observam que “o cinema traduz tais relações de poder social em registros de primeiro plano e plano de fundo, elementos de dentro e fora da tela, fala e silêncio”. Logo, para que as imagens que o próprio personagem fizer tenham um lugar de criação, é preciso que a postura do realizador venha de outro lugar. É necessário que o realizador ceda, para que ele perca um pouco do poder a ele instituído, para compartilhar um lugar de criação com o personagem filmado.

Nesse período, é possível notar que mesmo os filmes que se utilizam da voz de um locutor passam por mudanças significativas em sua forma e sentido. Por exemplo, sobre a “voz de Deus, que ouvimos em voz-over, mas a quem não vemos [...] surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético” (Nichols, 2005, p. 40). Mesmo que ela seja feita por um ator contratado para isso e esse papel não esteja vinculado ao diretor, o realizador imprime seus desejos e, conseqüentemente, sua visão de mundo. Com isso, entendemos que o cinema documentário perpassa por uma série de dispositivos narrativos, entre eles, a ‘voz do outro’, captada por meio de entrevistas, ou a ‘voz de Deus’. Contudo, independentemente da escolha de linguagem, todos esses dispositivos vão ao encontro da aprovação do cineasta e seu ponto de vista para, então, serem aceitos na obra fílmica.

No Documentário Moderno, os entrevistados tinham “uma voz, não necessariamente audível pelo cineasta, pela sociedade e pelos mais diversos poderes. Se audível, não necessariamente política” (Migliorin, 2010, p. 83). Portanto, por mais que houvesse uma ‘voz da experiência’ ou ‘voz do povo’ na entrevista com o personagem, o discurso do cineasta prevaleceria sobre qualquer dispositivo. Assim, bem como um reflexo de seu tempo, esses filmes traziam consigo uma carga de que uma determinada elite intelectual deveria se tornar um agente transformador e revolucionário daquilo que seria da vontade do povo. Segundo

Bernardet (2003), essa estrutura define o ‘modelo sociológico’ ou ‘a voz do dono’, considerada um modelo característico do documentário brasileiro dos anos de 1950 e 1970.

Mesmo na entrevista, que pode ser definida como uma ‘conversa’, não há um objetivo de “revelar o outro, como originalmente se desejou, o dispositivo espacial do filme de entrevista realça, na verdade, a figura do próprio entrevistador-cineasta. É para esse ponto que o olhar e a fala do entrevistado se dirigem” (Lins, 2010, p. 127). Isso acontece porque esses personagens estão presentes no filme para reforçar o discurso do realizador. A ‘voz do povo’ possui a função de ilustrar um argumento do diretor, que é, muitas vezes, elaborado antes da realização da obra. Mais uma vez, a ideia é guiar o olhar do espectador em meio a imagens mudas.

Assim, se instaura uma relação de poder, de domínio, entre realizador e personagem filmado. Percebo que, “evidentemente, estão postas nas narrativas desses filmes temáticas ligadas às relações de poder, de empoderamento, das classes sociais, e das representações do espaço urbano e capital simbólico presentes na vida cotidiana” (Braga; Costa; 2017, p. 101). Em busca de filmar aquele que é diferente de mim, tais temáticas fazem com que o realizador possa evidenciar uma exterioridade do sujeito e do objeto, consideradas fundamentais para a realização do documentário. No entanto, ao mesmo tempo que elas funcionam para a criação desse documento fílmico, elas também reforçam um olhar de dominação que acaba por tratar o outro como, de fato, um ‘objeto’ de estudo.

Assim, vale lembrar que, para que essa relação seja estabelecida de maneira colaborativa, é necessário que ambos os sujeitos envolvidos sejam livres e tenham o desejo de estar naquele lugar. Ao contrário do que seria dominar o outro, as relações de poder são jogos estratégicos entre as liberdades. No cinema, o documentarista dirige e busca determinar a conduta ‘brincando’ com o jogo de cena. Para isso, ele deve “incitar, suscitar, seduzir, motivar, facilitar, dificultar, etc” (Santos, 2016, p. 275). Do outro lado da câmera, resistir à relação de poder é não deixar que sua conduta seja determinada por outrem.

Por fim, ainda nos anos 1960, o Cinema Novo e Documentário Moderno passam a incorporar, em alguns de seus filmes, temas relacionados ao negro, à sua história e à sua cultura. Entretanto, essa representação não estava necessariamente vinculada à identidade do sujeito negro em sua pluralidade, mas aparecia, frequentemente, como metáfora do ‘povo brasileiro’. Isso o reduzia a um signo coletivo, que o associava a papéis de pobreza, periferia e marginalidade. Em algumas situações, essa imagem era descolada para cenários positivos, ainda que igualmente limitados, como rodas de samba, comunidades quilombolas e

manifestações culturais afro-brasileiras (Carvalho, 2005). Assim, a presença do negro no cinema desse período se constrói entre a marginalização e a exaltação folclorizada, como algo pertencente ao exótico. Nos dois cenários, segue perpetuando estereótipos, que impedem a afirmação de sua subjetividade própria.

### 1.3 Hierarquia e relações de poder

No Brasil, foi consolidada uma vertente de documentário bastante particular e mesclada, que se propunha a realizar um rompimento parcial com a linguagem clássica, que possuía como características: entrevistas diretas, estrutura linear, narrador como ‘voz de Deus’, entre outras. Fugindo desse caminho, foi se desenvolvendo uma suposta proposta inovadora de ‘dar voz’ para quem não tinha. Além de também manter um apego a ‘vícios’ de linguagem anteriores, como o uso de um narrador que comenta cenas, uma música que guia a emoção do espectador e entrevistas com autoridades do assunto. Esse modelo de cinema se voltou para a ‘voz do saber’ para, cada vez mais, construir uma clareza na mensagem desejada pelo realizador. Essa vertente permitiu apenas uma participação parcial dos sujeitos filmados. Contudo, ao voltar ainda mais na história do documentário, é possível encontrar a participação do sujeito filmado ainda em seus primórdios, com o que é considerado por muitos como sendo o primeiro documentário da história.

Em *Nanook, o Esquimó* (Flaherty, 1922), o diretor possuía o desejo de uma abordagem etnográfica diferente do padrão da época. Segundo o próprio Flaherty, sua intenção era a de apresentar o retrato mais fidedigno possível daquele povo e mostrá-los do ponto de vista de como eles próprios se veem. Para isso, ele passou um ano convivendo com caçadores inuítes da comunidade de Inukjuak, no Canadá. Contudo, o filme retrata uma etnografia pautada pelo falar pelo Outro, uma prática que se desenvolve a partir do domínio europeu e colonial sobre outras populações (Guimarães, 2019). Um exemplo disso é o personagem principal do filme, que não se chama Nanook, mas sim Allakariallak, mas, para Flaherty, esse nome não seria tão traria ‘autenticidade’ para o filme. Além disso, Allakariallak, no período retratado no filme, já utilizava armas de fogo, mas Flaherty o retratou como se ele ainda utilizasse métodos tradicionais de caça, com uma ‘reconstituição’ que encenava para o filme (figuras 05 a 08). Essas e outras informações estão presentes no filme *Nanook Revisited* (1988), de Claude Massot, mas a discussão e controvérsia acerca da representação do filme datam de muito antes.

**Figuras 05 a 08** - Frames do longa-metragem documentário *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922).



Fonte: cópia digital.

Em suas origens, o documentário se agarrava ao poder com tudo que possuía; essa possibilidade de manipulação parecia estar intrínseca a sua forma. Ao ponto que, para muitos, *Nanook, o Esquimó* (1922) poderia ser, inclusive, considerado um filme de ficção, tamanho é o controle da *mise-en-scène* nesse documentário. Décadas depois, esse controle ainda está presente no Documentário Moderno. Contudo, ele ainda é muito diferente, por exemplo, de movimentos que aconteciam em outros países nesse mesmo período histórico.

É válido citar o Cinema Direto, popularizado entre as décadas de 1950 e 1960, que se propunha a transformar a figura do cineasta em uma ‘mosca na parede’ que não interferisse nos acontecimentos da cena, apenas observasse e registrasse. Nesse caso, explicando de forma muito breve, era apontada uma câmera para o sujeito filmado e se esperava que a sua própria espontaneidade desse conta do desenvolvimento, o que traria uma maior ‘verdade’ e visão objetiva para o filme (Guimarães, 2019). Essa metodologia estadunidense rompe com o modelo clássico e ganha ainda mais força com o advento do som direto, propondo uma

subjetividade ainda maior ao público, que assiste aos filmes e pode criar entre as lacunas deixadas pela observação da realidade da obra. Contudo, não era do desejo dos cineastas que essas lacunas de interpretação fossem deixadas, mas sim, que a montagem do filme desse conta da construção de sentido que o cineasta incita sobre a obra.

Enquanto isso, nos anos 1960 e 1970, o Cinema Verdade seguia uma via contrária à do Cinema Direto, destacando a interferência do cineasta sobre a cena, também incitando acontecimentos e respostas. Jean Rouch, um dos principais representantes do movimento, desenvolveu, a partir da ideia de ‘antropologia compartilhada’, o ‘documentário compartilhado’. Esse modo de fazer filmes se caracteriza por uma *mise-en-scène* coletiva, construída pelo cineasta e pelos personagens do documentário. Trazendo o conceito de *Kino Pravda*, de Dziga Vertov, que diz respeito à ‘verdade do filme’, que é diferente da verdade do real por ser criada a partir da inserção da câmera enquanto dispositivo junto ao método de criação prévia para o filme, de Flaherty. Contudo, diferente de Flaherty, o lugar de criação era compartilhado com o personagem do filme, que também sugeria a dramatização de cenas e ações (Labaki, 2006).

Um dos principais filmes de Jean Rouch é o documentário *Eu, um Negro* (1958), que conta a história do próprio diretor no encontro com jovens imigrantes nigerianos. Em narração, ele mesmo conta que estava aberto às possibilidades que o filme poderia oferecer. Mas também conta que esperava uma trama focada nas dificuldades desses jovens que abandonaram tudo que tinham em busca de uma vida melhor, em meio à descolonização da Nigéria. Ao invés disso, ele se deparou com os sonhos e aspirações dos personagens do filme. Em suas palavras, ele propôs assim, que fizessem um filme juntos. Isso resultou em sequências ficcionais, criadas pelos personagens, e que contam as histórias de um famoso boxeador, um agente do FBI, entre outras tramas (figuras 09 a 12).

**Figuras 09 a 12** - Frames do longa-metragem documentário *Eu, um Negro* (Jean Rouch, 1958).



Fonte: cópia digital.

Jean Rouch sabia que a ‘verdade do filme’ é uma verdade própria, não sendo a verdade do real, ela é uma realidade criada a partir do registro. Ele inova pelo fato de o ‘outro’ deixar de ser um objeto apenas do registro, mas também assumindo, como sujeito, um lugar de criação. Aqui, essa criação se encontra em uma situação de improviso, enquanto trabalhos futuros, como *Jaguar* (Jean Rouch, 1967), por exemplo, aprimoram a ideia de escrita e planejamento prévios ao registro da encenação.

O Outro, nos filmes citados, conforme percebido ao longo do texto, foi representado como ‘selvagem’, ‘bárbaro’, ‘primitivo’, ‘pobre’, ‘negro’, entre outros, justamente por conta da dominação colonial, que o colocou, por muito tempo, em uma situação de desumanidade. Jean Rouch traz Oumarou Ganda como protagonista de seu filme, que também compartilha um lugar de criação, mas essa divisão é limitada. Ainda que, posteriormente, Oumarou Ganda tenha vindo a se tornar um cineasta, Rouch ainda é o diretor de *Eu, um Negro* (1958). De toda forma, esse momento revela um avanço no olhar do cineasta branco sobre o personagem e, especificamente, sobre o personagem negro. Visto que, como a

maioria dos cineastas brancos insistiu, por muito tempo, em usar imagens de negros apenas como pano de fundo, reforçando paradigmas racistas, era natural que uma estética negra essencialista emergisse, porque parecia que grande parte dos artistas brancos era incapaz de olhar para a negritude de um ponto de vista descolonizado (hooks, 2023, p. 26).

Aqui, trago a fala de bell hooks que, em outro contexto, cita a incapacidade de cineastas brancos desenvolverem personagens negros a partir de um ponto de vista descolonizado. Logo, pensar em um filme nesses moldes só existiria a partir da criação negra, se não por cineastas negros, no documentário, pela criação de personagens negros na obra em que estão inseridos. Esse pensamento já apresenta uma ideia muito pertinente ao cinema contemporâneo, de que documentários sobre negros são realizados por negros. Nessa lógica, o ‘eu’, cineasta, precisa se aproximar do lugar em que o ‘Outro’ se encontra - no nosso caso, sendo ambos negros. Em obras que tratam de questões políticas ou sociais que envolvem sujeitos que estiveram por tanto tempo em posições subalternas, é louvável quando estes sujeitos também estão atrás das câmeras. Afinal, em determinado ponto, todos também podemos ser um Outro. Entretanto, mais uma vez, o poder do controle da representação ainda pouco se distancia das posições dominantes.

De fato, Jean Rouch foi inovador por dividir esse lugar da criação e, ainda, por fazê-lo com sujeitos negros, mas toda essa dinâmica apresentada revela também a dificuldade que é abrir mão do poder de controle da câmera. Ainda que compartilhado, o poder é limitado até certo ponto. Então, é possível questionar: seria possível compartilhar esse poder de ‘falar pelo Outro?’. Esse poder de controle pode ser compartilhado apenas parcialmente, por causa dos limites estruturais que ultrapassam a esfera de ação dos sujeitos, do quão tangível pode ser o poder.

Mesmo com o surgimento de novas formas estéticas ao longo das décadas, a herança do Documentário Moderno e de práticas como a do Cinema Direto permanecem fortemente presentes na produção contemporânea brasileira. Um dos reflexos mais evidentes dessa herança é a presença pontual de grupos marginalizados enquanto protagonistas de obras documentais. Mas, ao assumirem um lugar de protagonismo, essas minorias acabam por não assumir o mesmo protagonismo atrás das câmeras. Enquanto tema, esse foco contínuo nas margens acaba por fazer com que grupos específicos sejam vistos como representantes da sociedade brasileira em sua totalidade, sem revelar que, por muitas das vezes, os cineastas não pertencem a esses grupos. Essa dinâmica revela a ideia de que a imagem de um negro pode

dar conta de todos os negros do Brasil, remontando também à dimensão de que o negro fora retratado, mas não há um tratamento da negritude na narrativa (Galindo, 2017; Guimarães, 2019). Isso gera uma transferência da compreensão de contextos e realidades para apenas um recorte social, sem considerar a presença e influência das estruturas de poder exercidas pelo cineasta, que também deveriam integrar a discussão proposta. Nesse caso, após traçar esse breve panorama pela história do documentário, notei que, apesar de avanços na linguagem estética, observei pouca renovação temática, sobretudo no que diz respeito à representação de raça e classes sociais.

É justamente nesse ponto que se faz necessário problematizar a relação do poder implicado no ato de representar o Outro, uma vez que o documentário, ao mesmo tempo, fornece visibilidade a determinados sujeitos, mas também exerce um domínio sobre eles. Para entender essa dificuldade do compartilhamento de poder no documentário, e até mesmo sua impossibilidade, é mister desenvolver a concepção desse poder na sociedade. Na introdução de *Microfísica do Poder* (1984, p. 10), Roberto Machado apresenta uma reflexão a partir da obra de Michel Foucault:

Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa: é uma prática social e, como tal, constituída historicamente.

Ao considerar o documentário como um dispositivo, é possível pensar em como ele também se insere em uma lógica de poder e também de biopoder. Podendo este ser definido como um poder exercido sobre a vida e que está no nível dela. Mbembe (2018), ao desenvolver a formulação de Foucault sobre biopoder, entende que o poder, em uma condição extrema, permite a decisão de quem pode ou não morrer, conceituando a necropolítica - tudo em detrimento do poder, sendo maior que uma força e indissociável da humanidade. O poder é o que instaura a divisão de classes, o recorte “em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) “racismo” (Mbembe, 2018, p. 17). Em essência, a manutenção do poder é o que permite a existência do racismo, porém, mais do que isso, o racismo também depende do poder para sua longevidade.

O poder se manifesta de diferentes formas, inclusive nas relações individuais, enquanto uma rede de forças inseparáveis e conectadas. Nas relações, o poder pode ser dividido a partir daqueles que o possuem, os dominantes, e daqueles sobre quem o poder é

exercido, os dominados, o que constitui as relações de poder. Para Foucault, o poder não é uma unidade universal, mas algo manipulável e que se pode possuir, mas não é algo que se tenha propriedade, que possa ser trocado ou vendido. Por isso, o poder não deve ser entendido meramente como repressivo (ainda que possa ser), uma vez que esteja por toda parte; mais do que proibir e reprimir, o poder estimula e constrói uma verdade própria, podendo ‘produzir a realidade’ (Foucault, 1984; 1999). Deleuze (1988), ao analisar a obra de Foucault, define que o poder não possui uma essência definida por si só, mas é possível percebê-lo em sua operação. “Não é atributo, mas relação: a relação de poder é o conjunto das relações de forças, que passa tanto pelas forças dominadas quanto pelas dominantes, ambas constituindo singularidades” (Deleuze, 1988, p. 37). Logo, a relação de poder está inserida em todo lugar em que é possível desenvolver a singularidade de uma relação social, por menor que seja. Nesse caso, é possível afirmar que “toda relação social implica, de forma imanente, relações de poder. Relações humanas como as relações familiares, afetivas, profissionais, pedagógicas dentre outras, são igualmente relações de poder” (Santos, 2016, p. 270). Desde uma briga de vizinhos, desentendimentos entre casais e até a filmagem de um documentário.

O poder não é absoluto e nem o são as relações de poder. Nesse caso, é possível afirmar que “[...] não há uma superioridade absoluta e, menos ainda, inferioridade absoluta; Só há superioridade e inferioridade relativas. A passagem do relativo ao absoluto se inscreve num mecanismo de dominação para fazer triunfar um poder” (Raffestin, 1993, p. 132). Se o poder é o que instaura o racismo e ele se beneficia disso, mesmo não conscientemente, as diferenças raciais e étnicas acabam sendo usadas para reforçar preconceitos que sustentam o poder. E por que isso acontece? São inúmeras as razões para isso, tanto econômicas, sociais, culturais e políticas. Mas, o objetivo é o mesmo, assegurar a dominação sobre o dominado (Raffestin, 1993; Mbembe, 2011).

Para que a dominação ocorra, “há várias estratégias, que vão da exploração à supressão ou à tentativa de supressão das diferenças, seja no plano político-econômico, seja no plano sociocultural” (Raffestin, 1993, p. 132). Essa discriminação, ao ser levada para o campo racial, assume contornos ainda mais graves, pois “a discriminação racial pode ser considerada como a prática do racismo e a efetivação do preconceito” (Gomes, 2005, p. 55). Uma vez que o racismo e o preconceito se manifestam no campo das ideias, a discriminação ocorre quando essas concepções se transformam em ações concretas. Dessa forma, o poder se apoia na violência, seja ela simbólica, estrutural ou até física. Logo, é possível indagar: se é

pela discriminação que o poder reafirma a dominação, não seria justamente na valorização das diferenças que residiria uma das formas mais eficazes de combatê-lo?

Quando se aborda raça e relações de poder, no caso do Brasil, o Movimento Negro é a primeira grande frente contra o poder. Sua atuação vai além da denúncia; ele atua na possibilidade de transferência do poder para o alcance do negro, por meio da construção de uma identidade étnico-racial, ressignificando e politizando a ideia de raça. Isso possibilita que a percepção de que o racismo brasileiro não está somente na figura do Estado, mas também está presente no cotidiano, no ato mais rotineiro que se possa imaginar. Raça, aqui, se torna um trunfo e deixa de ser um obstáculo, um instrumento de poder, e não mais um problema para a construção formada por sujeitos iguais, o que não existiu e nem nunca vai existir. Assim, o primeiro passo para a construção de uma sociedade mais democrática está no reconhecimento das diferenças, para somente então caminhar passos maiores. Mais à frente, o plano é levar essa mesma dinâmica do macro para o micro, demonstrando a valorização da identidade individual nas relações propostas com este trabalho. Destarte, como aponta Gomes (2017, p. 21), o reconhecimento da raça enquanto construção social é parte central da atuação política do Movimento Negro:

Ao politizar a raça, o Movimento Negro desvela a sua construção no contexto das relações de poder, rompendo com visões distorcidas, negativas e naturalizadas sobre os negros, sua história, cultura, práticas e conhecimentos; retira a população negra do lugar da suposta inferioridade racial pregada pelo racismo e interpreta afirmativamente a raça como construção social; coloca em xeque o mito da democracia racial.

Aqui, é possível perceber que o poder e o racismo não estão apenas nas estruturas do Estado, mas também nas práticas cotidianas mais banais. Na forma como se aborda uma pessoa, como se representa uma personagem em um filme, ou até na maneira como se constrói a narrativa histórica do país. Assim, o reconhecimento das diferenças se mostra como um dos primeiros passos para o enfrentamento do racismo e para a construção de uma sociedade mais democrática. Essa transformação exige, necessariamente, enfrentar as relações de poder em todas as suas dimensões, sejam elas macro ou micro, e compreender que o poder, ainda que seja um mecanismo de dominação, pode também ser apropriado como ferramenta de resistência.

O conhecimento também integra o jogo instável entre poder e resistência. O poder e o saber andam lado a lado. Toda relação de poder gera algum tipo de saber e nenhum saber é totalmente neutro ou independente das estruturas de poder que o atravessam. Esse

conhecimento pode ser usado para reforçar o poder, o deixando ainda mais possuidor do controle, mas também pode servir como ponto de partida para enfrentá-lo, enfraquecê-lo e limitar sua força (Foucault, 1984). Aqui, a segunda opção é a que mais interessa a este trabalho.

Em *Eu, um Negro* (1958), o diretor Jean Rouch optou por não deter sozinho o conhecimento da produção. Ao invés de assumir a autoridade exclusiva sobre o filme, ele a compartilhou, ainda que de maneira parcial, o processo etnográfico com os próprios personagens. Não se sabe com clareza até que ponto esse compartilhamento ocorreu, mas é evidente que os personagens não estavam completamente alheios à lógica da produção. Eles compreendiam, em alguma medida, as expectativas do diretor, o papel que desempenhavam e tinham consciência de que participavam de uma construção cinematográfica. A escolha de Rouch evidencia que o saber, assim como o poder, pode circular. Se o saber é poder, como proposto por Foucault (1984), então oferecer acesso ao conhecimento do processo cinematográfico é também abrir fissuras no exercício unilateral do poder do cineasta. Ao conceder aos personagens maior noção sobre os passos seguintes da filmagem, Rouch diminui, ainda que parcialmente, a assimetria tradicional entre cineasta (dominante) e sujeito filmado (dominado). Nesse sentido, o conhecimento funciona como uma espécie de estratégia de resistência. Logo, ao mesmo tempo em que o diretor exerce poder, também o pode distribuir, caso se esforce para isso, que é o que busco fazer no filme, permitindo que os personagens tenham margem de decisão, improviso e invenção dentro da narrativa. Mas essa não é a única forma de manifestação da resistência do personagem, uma vez que as fissuras também podem ser abertas de outras maneiras.

É necessário reconhecer os limites de uma abertura como essa. O compartilhamento de saberes não elimina a hierarquia imposta pelo jogo de cena, já que o poder da direção, da montagem e do corte final permanece nas mãos do diretor. O que pode ser observado e aprendido aqui é uma forma de redução da dominação imposta, mesmo que não se rompa por completo com ela. Ainda assim, esse gesto marca um ponto de inflexão na história do documentário, pois indica a possibilidade de transformar o saber em uma ferramenta de emancipação política.

No jogo de cena, o saber torna-se um dos pontos principais para questionar a dominação e, também, reduzir o desequilíbrio nas relações de poder. Em *Eu, um Negro* (Jean Rouch, 1958), essa abertura permitiu que os atores se apropriassem da narrativa, criassem personagens ficcionais e, de certo modo, inscrevessem a própria voz na obra. O saber, dentro

desse contexto, não reforça o poder, mas cria brechas para que novos sentidos surjam, deixando o filme menos centrado na autoridade exclusiva do cineasta. É justamente nessa fissura que é possível que o personagem projete sua *mise-en-scène*, reivindicando seu lugar de criação ao filme.

## 2 MISE-EN-SCÈNE NEGRA

### 2.2 Estrutura do documentário

No capítulo anterior, foi possível discorrer sobre como as relações de poder atravessam todos os campos da vida social, incluindo os modos de representação. Ao abordar o documentário, esse aspecto se torna ainda mais evidente: se o poder não é apenas repressão, mas também produção de verdades (Foucault, 1999), filmar significa inscrever-se em um campo de forças em que o olhar nunca é neutro. É nesse sentido que Guzmán (2017, p. 21) afirma que fazer documentário é, em si, um paradoxo. Assim, levantando o seguinte questionamento: “como nos afastarmos de um tema que nos subjuga?”. Esse paradoxo se relaciona diretamente com a própria estrutura histórica do documentário, marcada por sua herança da etnografia e da antropologia. Desde o início, o gesto de filmar esteve vinculado ao ato de observar o Outro, registrando sua diferença em relação ao Eu. Geertz (2008), ao refletir sobre a prática antropológica, lembra que a constituição do ‘outro’ só é possível quando este se diferencia do observador, quando surge a marca da alteridade. Essa operação, porém, nunca foi neutra: o Outro foi frequentemente constituído dentro de uma lógica colonial, na qual o poder de olhar e interpretar esteve concentrado em sujeitos brancos e ocidentais. No entanto, a prática documental contemporânea torna essa fronteira cada vez mais instável, colocando em questão o modelo clássico e a distância necessária entre pesquisador e objeto, entre cineasta e personagem. Guzmán (2017, p. 21), ao refletir sobre esse dilema, observa:

Para se ter mais lucidez sobre um determinado tema, é preciso se afastar dele para vê-lo com mais perspectiva. Se estamos muito próximos, perdemos o horizonte, principalmente as proporções. Esse conceito, no entanto, é bastante contraditório, porque quase sempre filmamos o que amamos, o que nos atrai, o que nos cativa. É natural, portanto, que nos aproximemos ao máximo possível do tema, até roçá-lo, até nos fundirmos a ele.

Embora o distanciamento seja um recurso metodológico que permite maior lucidez ao tema, o envolvimento emocional é quase sempre inevitável, uma vez que é ele que dá sentido à escolha do tema e sustenta o próprio ato criativo. De um lado, a necessidade de se aproximar para escutar, conviver e compreender a experiência do outro. De outro, a exigência de distanciar-se para refletir criticamente e evitar fusões que apaguem os limites entre observador e observado. Tal dinâmica evidencia que o documentário não é uma prática neutra, mas um espaço de negociação constante entre desejo, afeto e crítica. O documentário

contemporâneo, mais do que nunca, busca uma relação entre cineasta e personagem que não se reduza a uma captura unilateral. Ao invés disso, se faz necessário ter consciência da relação, que é constituída por atravessamentos de poder, afetividade e subjetividade. Com isso, é possível entender que o documentário antirracista não busca resolver o paradoxo, mas habitá-lo de forma consciente. Ao invés de negar a assimetria entre cineasta e personagem, o gesto político está em torná-la visível, tensionando-a e, quando possível, deslocando-a. O cinema, assim, torna-se lugar de enfrentamento, no qual as imagens podem não apenas reproduzir, mas também intervir nas relações de poder propostas.

Assim, Fanon (2020, p. 227), ao refletir sobre a alteridade, afirma: “na medida em que ultrapasso meu estar-aqui imediato, percebo o ser do outro como realidade natural e mais que natural”. Com isso, o autor ressalta que o encontro da diferença com o Outro, sugerindo que esse encontro é o que permite a humanização e a sua não redução a apenas um corpo, mas transformando-o em um ser que deseja e possui vontades próprias. No convívio, o encontro com o Outro revela que a diferença racial não é apenas um dado da natureza, mas algo produzido e significado nas relações humanas.

Na etnografia, o encontro com a diferença evidenciou, por muito tempo, aquilo que o pesquisador ocidental acreditava que o Outro não possuía. Esse modelo, estruturado sobre a figura do sujeito europeu, projetou sobre o colonizado uma humanidade incompleta, marcada pela falta de humanidade e pela subordinação. “O cineasta ou antropólogo se coloca, geralmente, como aquele que pode falar sobre o esse Outro, até mais do que esse o próprio Outro” (Guimarães, 2019, p. 42). Essa prática data dos primórdios da Antropologia, que servia a um contexto colonial, construindo o Outro como objeto de saber, mas não como sujeito de fala. Essa operação não apenas reforçou hierarquias como também cristalizou o Outro em uma posição de exterioridade e exotização (Geertz, 2014).

Esse mesmo modelo transbordou para o cinema documentário, especialmente em seus primórdios, quando a câmera assumiu a função de extensão do olhar etnográfico. O gesto de filmar o Outro reproduzia a mesma lógica colonial do observar e interpretar, em que o personagem não era autor de sua imagem, mas objeto de registro e análise. Assim, a imagem do Outro no documentário, tal como na antropologia clássica, foi moldada por relações de poder assimétricas. Spivak (2010, p. 24) questiona “por que tais oclusões deveriam ser aprovadas precisamente por aqueles intelectuais que são nossos melhores profetas da heterogeneidade e do Outro?”. Quando será permitido falarmos por nós mesmos? Quando será possível que Outro veja semelhanças suas no detentor de poder? Se desde os 1970 a

antropologia também foge desse modelo (Geertz, 2014), o cinema, em um lugar similar, também rompe com o clássico, mas ousa abrir ainda mais as possibilidades, fazendo necessário questionar a autoridade e o poder em todas as instâncias. Hoje, fazer um cinema que foge a esse modelo é mais que uma escolha estética; é também política, sabendo do poder e potencializada pela imagem, se torna capaz de instaurar diferentes visões no negro contemporâneo.

Seguindo essa ideia, poderíamos nos perguntar: o jogo de cena se torna mais efetivo quando surge a oposição do Outro? Fanon (2020, p. 228) observa que “ao encontrar a oposição do outro, a consciência de si experimenta o Desejo”. Nesse sentido, o jogo de cena pode ser compreendido como um espaço de disputa entre desejos. Primeiro, o desejo do cineasta de construir uma narrativa e, depois, o desejo do personagem de projetar uma imagem de si. Se fosse uma brincadeira de criança, seria como um cabo de guerra que nunca se mantém em equilíbrio, mas que pende ora para um lado, ora para outro, revelando uma tensão constante.

Diferentemente da etnografia clássica, marcada pelo olhar unilateral do pesquisador sobre o colonizado, o documentário carrega em si a possibilidade de instaurar um processo de criação coletiva. Embora esteja enraizado em uma tradição que historicamente reproduziu o modelo colonial, o documentário também é um espaço de instabilidade, em que o gesto de filmar pode ser reapropriado pelos personagens. Ao problematizar o lugar do cineasta e abrir espaço para a *auto-mise-en-scène*, desloca-se o personagem de uma posição de objeto para a de sujeito, reconhecendo seu lugar, que lhe é de direto, na construção da própria imagem. No cinema, Edileuza Penha de Souza (2013) reforça que a construção de novos modos de se fazer cinema surge principalmente a partir da presença de cineastas negros, em uma perspectiva antirracista.

Cumprir notar que, se durante anos o cinema serviu para difundir o eurocentrismo e os estereótipos, o trabalho dos cineastas negros tem possibilitado uma nova visão de mundo. Desde que assumiram o controle das câmeras, eles têm criado um cinema de produção, autoria e cosmovisão negra; seus filmes são veículos de combate ao racismo e aos preconceitos; suas produções promovem e ampliam a história e a cultura negra, criam espaços formativos de políticas cinematográficas para cineastas, produtores e realizadores negros, e fortalecem as produções negras (Souza, 2013, p. 83).

Assim, o jogo de cena, mais do que um campo de dominação unilateral, se torna um território de negociação. A obra documental pode, então, oscilar entre a reprodução das

hierarquias coloniais e a sua desconstrução, dependendo de como se dá a relação entre cineasta e personagem. É justamente nessa oscilação que se revela o potencial político do documentário: ao tornar visível o embate de desejos, ele não apenas registra, mas também reinventa as formas de representação do Outro.

## 2.1 Cinema negro e cinema antirracista

É interessante notar que o primeiro filme considerado cinema negro no Brasil é um filme curta-metragem documentário. Falo de *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1974). Escrito, dirigido e estrelado por Zózimo Bulbul. O curta-metragem foge da narração clássica, entrevistas e depoimentos e se debruça em uma linguagem performática, visando uma representação subjetiva no corpo negro (figuras 13 a 16). Mesmo não sendo o primeiro diretor negro de um filme, considera-se o primeiro diretor negro a lidar com a negritude em um filme.

**Figuras 13 a 16** - Frames do curta-metragem documentário *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1974).



Fonte: cópia digital.

Segundo os registros disponíveis, José Cajado Filho é reconhecido, até o momento, como o primeiro cineasta negro brasileiro, tendo dirigido o longa-metragem *Estou Aí* (1949). A obra narra a trajetória de uma família do interior que se muda para o Rio de Janeiro a fim de acompanhar a filha, que é uma jovem cantora em ascensão. Na nova cidade, os homens da família se deslumbram com o fascínio e os encantos da chamada ‘cidade maravilhosa’. Depois disso, Cajado Filho também dirigiu *Todos Por Um* (1950) e *Falso Detetive* (1951), todos longa-metragens.

As informações disponíveis indicam que os filmes de Cajado Filho não abordam de maneira direta a temática da negritude em suas narrativas. No entanto, trata-se de obras que, em grande parte, estão desaparecidas ou de difícil acesso, o que dificulta a realização de análises mais aprofundadas a seu respeito (Rodrigues, 2001). Ainda assim, o reconhecimento de sua produção é relevante, pois permite situar o pioneirismo de um cineasta negro no contexto do cinema brasileiro. Contudo, é importante considerar também a influência que outras obras de cineastas negros exerceram e continuam exercendo, ao inserir temas ligados a negritude em suas obras.

Antes de um cinema negro feito por negros e falando sobre negritude, a crítica especializada dos anos 1960 apontou cinco filmes do Cinema Novo como os representantes da gênese de um cinema negro. São eles: *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Esse Mundo é Meu* (Sérgio Ricardo, 1964), *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) e *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), nenhum de autoria negra, mas com temas fortes de negritude em suas narrativas, em destaque para o último (Candanda; Borges; Oliveira, 2022).

Seguindo a perspectiva de cinema negro, décadas depois de *Estou Aí* (1949), em 1947, “com o seu primeiro filme, *Bulbul* inaugura a autoria negra no cinema brasileiro – opção até então interdita aos negros, conciliando cinema de autor e assunto negro” (Ibidem, p. 286).

Ao trazer novas formas de representação do negro, da negritude e de sua história, abrindo uma perspectiva nova na tematização da questão racial no cinema, *Alma no Olho* avança sobre questões estéticas e narrativas e tece sua influência sobre gerações de realizadores(as) negros(as) para além do pioneirismo histórico (Ibidem).

Meu contato com *Alma no Olho* se deu na universidade, em uma disciplina que abordava a história do cinema brasileiro. Por 10 minutos, busquei compreender o que aquele homem estava tentando dizer diante de uma parede branca. Com a música *Kulu Sé Mama*, de

John Coltrane, tocando de maneira ininterrupta, é difícil pensar mais do que sentir. E ao fim do filme, parecia que havia passado por toda história do negro no Brasil.

Zózimo também permaneceu promovendo a cultura afro-brasileira para além de suas obras e apoiando outros artistas, o que acabou por me influenciar indiretamente. Em 2007, ele fundou o Centro AfroCarioca de Cinema, localizado na Lapa, no Rio de Janeiro, buscando a valorização da produção cinematográfica negra e que sedia a mostra ‘Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e outras Diásporas’. Em 2021, participei da mostra com meu primeiro curta-metragem de ficção, *Nata* (2020) e, este ano, 2025, participo com meu último curta-metragem documentário *Eu Não Nasci Para Isso* (2024). Trago essas informações a partir da experiência de realizador e como uma prova viva da sua influência sobre novas gerações de cineastas.

É válido ressaltar também a participação feminina no cinema negro. Anos depois, a primeira mulher negra a dirigir um curta-metragem e um longa-metragem no Brasil é Adélia Sampaio, com os filmes *Denúncia Vazia* (1979) e *Amor Maldito* (1984), respectivamente, tendo esse segundo entrado em circuito comercial de cinema. Entendo circuito comercial de cinema como as grandes redes, que seguem um modelo tradicional de distribuição e que chegam com mais facilidade até as camadas mais populares da sociedade. Posteriormente, também dirigiu o longa-metragem *Fugindo do Passado* (1987) e co-dirigiu *AI-5 – O Dia Que Não Existiu* (2004), junto de Paulo Markun (Penha, 2013). Aqui, trago uma citação de Adélia a respeito do seu fazer cinema e que também levo para meus filmes: “eu realizei todos os meus trabalhos com um ajuntamento de pessoas porque acredito que cinema é isso: a arte do coletivo” (Sampaio, 2024, n.p.)<sup>9</sup>. Outra informação importante de se destacar aqui é Adélia Sampaio traz dois longas-metragens em sua filmografia, mas a segunda mulher a dirigir um longa-metragem de circuito comercial no Brasil foi Camila de Moraes, com o documentário longa-metragem *O Caso do Homem Errado* (2017). Souza (2013, p. 84) aborda que, após a ‘invenção’ do cinema negro, as mulheres negras “inauguram um cinema negro no feminino”, não sendo esse o tema desta pesquisa, mas importante de ser mencionado nessa contextualização.

João Carlos Rodrigues, em 2001, escreve sobre a pouca presença de diretores negros em longas-metragens a partir do final da década de 1980, mas, por outra via, o cinema negro se aproximava da sua primeira definição no contexto brasileiro. Ainda em 2001, em ‘Dogma

---

<sup>9</sup> Disponível em:

<<https://midianinja.org/conheca-adelia-sampaio-primeira-diretora-negra-a-lancar-um-longa-metragem-no-brasil/>>  
> Acesso em: 29 ago. 2025.

feijoadada: o cinema negro brasileiro’, Jeferson De (2005) escreve um manifesto, carinhosamente apelidado de *Dogma Feijoadada*. Para integrar esse novo cinema negro, um filme precisava seguir sete mandamentos, que afirmavam que: (1) o filme precisa ser dirigido por um cineasta negro; (2) a obra deve ter um protagonista negro; (3) a temática do filme deve estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme precisa ser um filme possível, apresentando um cronograma exequível; (5) personagens estereotipados são proibidos; (6) um roteiro que destaque o negro comum brasileiro e (7) evitar o uso de heróis ou bandidos.

Por se tratar de um manifesto, há filmes que o integram e nem todo filme que propunha um cinema negro necessariamente se adequaria a essas regras. Mas é válido lembrar essa como uma primeira definição, muito importante para o período no qual foi escrita. Freitas (2018, 161) descreveu o Cinema Negro Brasileiro, objetivamente, como: “1) o cinema de autoria negra; e 2) sobre vivência negra”. Em uma definição similar, bell hooks também que, “no passado, cinema negro em geral se referia a filmes feitos por cineastas negros que enfocavam algum aspecto da vida de pessoas negras” (2023, p. 98.). Souza (2013, p. 83) descreve o “conceito de Cinema Negro como um cinema produzido por negros, com temáticas sobre a população negra e reiteram uma epistemologia possível para criação do cinema negro brasileiro”.

Qualquer definição de Cinema Negro que vá além dessas questões diz mais sobre o período em que se está fazendo aquele cinema, do que, de fato, o negro fazendo cinema. Uma vez que o Cinema Negro permanece em evolução e se configura como, mais que um gênero cinematográfico, uma forma do fazer diretamente relacionada a quem o faz. Aplicando essa lógica ao documentário, se falo de quem o faz, não falo somente do diretor e de sua equipe, mas também daqueles que se posicionam na frente da câmera. Poderíamos falar aqui do lugar de criação de um *Outro de raça*? A partir do desenvolvimento de uma *mise-en-scène* negra?

Nesse sentido, Fanon (2022, p. 242), no encerramento de *Pele Negra, Máscaras Brancas*, fala sobre um tema recorrente em obras negras, a comunicação do corpo: “ó meu corpo, faz sempre de mim um homem que questiona!”. Ainda sobre a representação do corpo negro, posso sugerir aqui o lugar de criação de um Outro, que, ao invés de classe (Bernadet, 2003), possui características próprias por conta do atravessamento da negritude em sua vida. Isso sugeriria um papel único no seu desenvolvimento da *mise-en-scène*, que somente a definição de raça daria conta. “Na realidade é porque *raça* ainda é o termo que consegue dar a dimensão mais próxima da verdadeira discriminação contra os negros, ou melhor, do que é o racismo que afeta as pessoas negras da nossa sociedade” (Gomes, 2005, p. 45).

No teatro, conforme mencionado anteriormente nesta dissertação, surge o conceito de Teatro Negro. De acordo com Martins (2023, p. 71):

O termo Teatro Negro, agora evocado *stricto sensu*, não define, pois, um cor, uma substância, mas uma teia de relações. Nessa expressão, o negro - a negrura - não é pensado como um *topos* detentor de um sentido metafísico ou ontológico, não é fronteiro, mas uma noção figurativa.

Leda Maria Martins cita muito o termo ‘negrura’ (*blackness*) ao longo de sua escrita, como não sendo uma essência inerte ao sujeito negro, mas definida a partir de uma rede de relações sociais e culturais que molda suas criações (Gates, 1987, apud Martins, 2023). Em suma, esta é também uma estética, que somente surge em um lugar muito particular, que busca reafirmar a identidade negra, em um contexto em que tal valor tem sido historicamente apagado.

A proposta de instigar a performance do Outro a partir de uma perspectiva antirracista não se limita a uma simples representação ou reprodução de estereótipos históricos. Ao contrário, ela implica em uma visibilidade estratégica da negrura, promovendo o protagonismo negro e a criação de um espaço seguro para o desenvolvimento de uma performance negra. No que diz respeito aos estudos das performances, “a noção de performance negra é abordada em uma perspectiva que compreende expressões socioculturais que manifestam formas de existência e de criação do povo negro, sobretudo no contexto da diáspora africana” (Peixoto; Francisco; Kabilaewatala, 2024, p. 9). Nesse cenário, não se fala uma única performance negra, mas de performances negras que se desenvolvem em diferentes contextos e espaços, sendo que o que as une é o comprometimento estético e político “com as poéticas negras e a luta antirracista” (Idem).

Ao falar de performance negra no cinema, é preciso entender que, bem como em outras áreas, existe uma multiplicidade de experiências e interpretações. O que é sugerido enquanto performance negra não pode ser reduzido a uma única prática ou manifestação artística; caso isso aconteça, estaria suprimindo o potencial dessa performance a um espaço-tempo. Busco reconhecê-la em suas diferentes formas, desde manifestações cotidianas até as expressões artísticas formais, compreendidas na frente e atrás das câmeras. A ênfase, nesse caso, recai sobre o comprometimento estético e político com as poéticas negras e a luta antirracista.

Ao discutir a autoria do sujeito filmado na construção da narrativa e da imagem que ele projetou, delimito o foco da pesquisa ao campo do cinema documentário, não

contemplando, portanto, o cinema de ficção. Isso porque, na ficção, a encenação está quase sempre submetida a um roteiro previamente estabelecido, sendo a performance do ator conduzida pelo olhar do diretor, que dificilmente permite a emergência de uma *auto-mise-en-scène* (Comolli, 2008). Ao levantar referências, não encontrei trabalhos que abordassem especificamente a construção de uma performance negra nos personagens de documentário. A maior parte dos estudos concentra-se na figura do diretor, ainda que negro, como instância de enunciação e de controle da *mise-en-scène*. Principalmente quando se fala de cinema documentário, o lugar de criação do sujeito filmado foge ao controle do realizador, podendo se desenvolver como uma *auto-mise-en-scène*. Contudo, pouco se fala do sujeito filmado como um criador de uma *mise-en-scène* que performe sua negrura como forma de autoria. Em meio a isso, seria possível sugerir a existência de uma *mise-en-scène* negra?

A performance negra, no contexto do cinema documentário, exige um movimento de transformação na relação entre o cineasta e o personagem, onde o filme não seja apenas uma representação passiva da negritude, mas um espaço de criação coletiva e de afirmação da subjetividade negra. Falo de um Cinema Negro, mas também de um Documentário Negro. Ao permitir que o sujeito filmado participe ativamente da construção de sua própria imagem, o documentário pode se tornar uma ferramenta poderosa na luta antirracista, oferecendo ao público uma nova forma de enxergar a negritude e os corpos negros, não como objetos de subordinação, mas como sujeitos de resistência, dentro e fora do filme. Os personagens desses filmes, por sua vez, seriam caracterizados com outros de raça e que manifestam suas *mise-en-scènes* negras. Tais performances não devem ser vistas como uma essência da negritude, mas como práticas estéticas e políticas enraizadas em contextos históricos e culturais específicos, que carregam em si uma dimensão de resistência à opressão racial.

Deixando essas definições no meu horizonte, meu objetivo não é conceituá-las, mas continuar um pensamento de que a negritude e suas performances não são universais e nem homogêneas. Proponho aqui um olhar para o processo de criação do documentário a partir desse pensamento: o de que o personagem deve possuir uma participação ativa e consciente na obra. Essa abertura deve me descolar da centralidade do cineasta como único detentor da narrativa e abrir espaço para uma prática colaborativa. Somente assim, evitando uma imposição unilateral do meu olhar, ainda que seja um olhar negro, poderia me aproximar da construção de uma *mise-en-scène* negra.

### 3. NÃO EXISTE NINJA DE PELE PRETA

#### 3.1 Projeto de documentário: por que não existiria?

Nesta etapa, é possível refletir sobre o processo de realização do filme, colocado à luz da discussão teórica empreendida anteriormente, bem como as etapas de produção: pré-produção, produção e pós-produção, acessados por meio da documentação do filme e um memorial artístico-descritivo acerca do processo. Mais uma vez, a metodologia da produção cinematográfica documentária se justifica como uma abordagem eficaz para abordar a questão-problema da dissertação e verificar suas hipóteses. Ela combina a exploração empírica com a análise teórica, oferecendo uma compreensão rica e multifacetada das representações raciais no contexto do *cosplay*. Assim, tendo como base os questionamentos estabelecidos nos capítulos anteriores, inicio a pré-produção do curta-metragem com a escrita do projeto de documentário. Nessa etapa da realização, trabalho com o modelo de projeto inspirado no manual didático do DOCTV IV (2008), um material que integrava uma oficina para formação de projetos documentais. Sendo criado pelo Ministério da Cultura, o DOCTV estabeleceu um modelo que até hoje é referência para editais que englobam projetos documentais. Aqui, trabalho com os seguintes documentos que foram adaptados para o presente projeto de documentário: *logline*, sinopse, visão original, proposta de documentário e *moodboard*.

Ainda vale salientar que o presente capítulo, ao se comportar como um memorial descritivo, que, neste momento da pesquisa, é composto pelo projeto de documentário do curta-metragem, amparado pelos moldes dos editais de financiamento público nacionais, distancia-se da linguagem acadêmica que privilegiei até agora. Isso ocorre pela opção de assumir um caráter de documento de pré-produção que viabilizou sua realização, portanto mais técnico e suscetível a generalizações embasadas pela experiência do pesquisador com o tema do filme, tanto por meio de pesquisas informais quanto por suas próprias vivências. Dito isso, o projeto de documentário e seus documentos complementares foram apresentados e aprovados no edital 01/2023 da Lei Paulo Gustavo (LPG) do município de Anápolis, estado de Goiás, ao final de 2023. O que, por sua vez, viabilizou o financiamento da produção do curta-metragem, realizada entre 2024 e 2025.

A fim de ampliar a compreensão da seção que se seguirá, sugiro ao leitor a apreciação do curta-metragem *Não Existe Ninja de Pele Preta*<sup>10</sup>, obra que integra esta pesquisa.

### 3.2 Apresentação

Você já se perguntou se seu personagem favorito de anime é negro? Quando se pensa no Goku, por exemplo, protagonista de *Dragon Ball*, por se tratar de uma obra japonesa, logo o imaginário constrói a imagem de um personagem asiático ou caucasiano. Entretanto, em diversos momentos das adaptações para anime, principalmente em *Dragon Ball GT*, Goku possui um bronzeado mais escuro. Isso é intencional e se dá pelo fato das inspirações que a história possui em lendas do Leste Asiático, em que a população possui um tom de melanina acentuado. Mas seria Goku negro? Em seu livro *The Tao of Wu*, RZA, membro e produtor do grupo de rap *Wu-Tang Clan*, escreve que, para ele, o anime “*Dragon Ball Z* também representa a jornada no homem negro na América”<sup>11</sup> (RZA; Norris, 2009, p. 54, tradução nossa).

Na história original criada por Akira Toriyama, Goku, ainda criança, busca se aprimorar cada vez mais em artes marciais e, ao mesmo tempo, se aventura em uma missão de encontrar sete esferas que lhe concedem desejos mágicos. Claro, essa parte é completamente ficcional, mas possui uma forte inspiração na história de um monge budista que viaja para a Índia em busca dos clássicos textos budistas. Conforme a história avança, o espectador descobre o passado de Goku e que ele, na verdade, não é humano, mas faz parte de uma raça chamada *saiyajins*, originária de um planeta distante e conhecidos como os maiores guerreiros da galáxia. Goku possui poderes mágicos, mas não sabia disso porque bateu com a cabeça quando chegou na Terra. Quando ele consegue dominar seus poderes, ele assume a forma de *Super Saiyajin* (figuras 17 a 20), em que seu cabelo fica loiro, alto e com um volume único, sendo definido por RZA como um “negro de *dreadlocks*”<sup>12</sup> (RZA; Norris, 2009, p. 55, tradução nossa).

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://linktr.ee/naoexisteninjadepelerepreta>> Acesso em: 03 set. 2025.

<sup>11</sup> “*Dragon Ball Z also represents the journey of the black man in America*” (RZA; Norris, 2009, p. 54).

<sup>12</sup> “*a nigga with dreadlocks*” (RZA; Norris, 2009, p. 55).

**Figuras 17 a 20** - Frames do episódio 95 de *Dragon Ball Z* (Daisuke Nishio; Shigeyasu Yamauchi, 1989-1996), em que o personagem Goku se transforma em *Super Saiyajin* pela primeira vez, revelando sua forma com cabelos loiros.



Fonte: Crunchyroll.

O autor escreve que esta pode ser uma metáfora para a história dos judeus, mas também sobre a chegada dos negros no continente americano. Isso poderia explicar como a história do universo de *Dragon Ball* se tornou tão popular para crianças afro-americanas e latinas do final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Outro indício disso também se dá nas manifestações que homenageavam a vida e obra de Akira Toriyama, que faleceu no início de 2024. Goku é também é um protagonista de um *shounen* (ou *shonen*), podendo ser traduzido como ‘menino/garoto’, é uma classificação de obras voltadas ao público adolescente, jovem e masculino abaixo dos 18 anos. De fato, essa história é pensada e destinada para esse público. Contudo, mais do que isso, é interessante e me fascina muito perceber como o público assume um lugar ativo de interpretação da obra, ao projetar-se de tal maneira em um personagem fictício. Mais do que, e se o Goku fosse negro? A questão é que ele, de fato, pode ser. E por que não? Afinal, estamos falando de um personagem que não é real e toda sua existência depende do imaginário do espectador para acontecer. Em todo caso, RZA não foi o primeiro a falar de um Goku negro.

Com o pico de popularidade da franquia *Dragon Ball* no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, ocorreu o primeiro exemplo que se tem notícia de sugestão de um Goku negro. Em outubro de 1999, um fã criou o site *Da Black Goku* (não mais disponível) que, bem como

outros sites, contava com curiosidades, mas, para além disso, possuía imagens de personagens de *Dragon Ball* como personagens negros. A maioria das imagens eram de ilustrações originais de Akira Toriyama com personagens editados para o tom de pele mais escuro, mas também haviam desenhos originais, em que os personagens ganhavam cabelos crespos, cacheados, com tranças e roupas influenciadas pela cultura *hip-hop* (Figuras 09 a 12). O site ainda contava com uma nota, afirmando que não seriam aceitas imagens com drogas ou imagens degradantes. Além disso, também pedia para os artistas não incluírem armas e dentes ouro nas ilustrações, lembrando que os personagens são heróis de *Dragon Ball Z* e não *gangsters* ou *rappers* (Padula, 2017). É interessante notar que a figura 22 mostra o personagem Vegeta com uma marca do grupo de rap *Wu-Tang Clan*, que tem o RZA como um dos membros, ao invés da marca 'M', de *Majin*, como é visto na animação original.

**Figuras 21 a 24** - Ilustrações publicadas originalmente no site Da Black Goku, com representações dos personagens Trunks, Vegeta, Bulma e Goku, de Dragon Ball Z (Daisuke Nishio; Shigeyasu Yamauchi, 1989-1996).



Fonte: site *The Dao of Dragon Ball*<sup>13</sup>.

Conectando esses dois pensamentos, a visão de RZA sobre a obra e a criação por trás do site *Da Black Goku*, acredito que elas surgem de um lugar comum ao movimento *racebend*, que é o tema principal do filme. Derivado do termo *genderbend*, que aborda a mudança de gênero em adaptações, *racebend* surge somente em 2009, quando os personagens do filme *O Último Mestre do Ar* (M. Night Shyamalan, 2010) são embranquecidos nessa adaptação para o cinema. Esse termo aparece posteriormente para citar outros casos negativos

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://thedaofdragonball.com/blog/history/the-black-goku/>>. Acesso em: 03 set. 2025.

de mudança de raça ou etnia; mas, nos últimos anos, tenho o percebido muito presente na comunidade *cosplay* e de ilustrações, ao provocarem tais mudanças de maneira consciente, em busca de promover uma maior inclusão. Sendo que, esse, como pude perceber, é um movimento pregresso a 2009. E esse é o grande ponto de partida para a criação desse filme, é o que, inclusive, me fez reconectar com obras de anime recentemente: entender que podem existir sim ninjas de pele preta. E é esse sentimento que também desejo transmitir com a realização da obra audiovisual.

O projeto *Não Existe Ninja de Pele Preta* propõe a realização de um curta-metragem documentário que acompanhará a rotina de Kami Júpiter, uma *cosplayer* negra, evidenciando os desafios de uma mulher preta em um ambiente majoritariamente branco e masculino. Dito isso, uma vez que a estrutura da sociedade possui o racismo como seu componente, esses desafios se tornam mais evidentes para pessoas negras, que encontram dificuldades para se expressarem nos mais diversos âmbitos, o que inclui a própria comunidade nerd e *geek*, que é muito ligada à prática de *cosplay*. No momento da apresentação do edital para a Lei Paulo Gustavo (LPG), Kami ainda não integrava o projeto, mas essa cronologia de eventos será mais aprofundada no capítulo seguinte.

Por isso, mais uma vez, se faz necessário ser antirracista em todos os espaços, inclusive ao se produzir um *cosplay*, e é essa história que o documentário se propõe a contar. Nesse sentido, o universo do filme será concebido a partir de depoimentos de uma *cosplayer* com essas características, além do acompanhamento de sua rotina, materiais de arquivos e o encerramento em um grande evento que possua espaço de encontro para *cosplays* negros, a PerifaCon 2024<sup>14</sup>. Tudo isso irá convergir em uma narrativa que busca brincar com a linguagem de animes, com um dinamismo de imagem e som, ressignificando os sentidos e mostrando que todos podem ser quem quiserem ser dentro do *cosplay*.

Os itens subsequentes, de 3.3 *Logline* a 3.8 *Roteiro*, correspondem a uma escrita e a um conjunto de materiais desenvolvidos antes da produção do filme e, inclusive, anteriores ao primeiro encontro com a personagem principal. Portanto, tratam-se de textos originalmente submetidos ao edital de fomento e que, para serem incorporados à presente pesquisa, passaram apenas por ajustes pontuais, preservando sua estrutura e intencionalidade originais.

---

<sup>14</sup> A quarta edição da PerifaCon - Convenção Nerd das Favelas aconteceu nos dias 27 e 28 de julho, na Fábrica de Cultura Diadema, em Diadema - SP. Trata-se de um evento gratuito que busca democratizar o acesso à cultura pop, nerd e *geek* na periferia. Além de também promover concurso de *cosplay*, estandes de artistas, conversas temáticas e acesso a marcas e produtores.

### 3.3 Logline

A prática de *cosplay* consiste em representar um personagem fictício na própria pele, recriando suas roupas, aparência e até mesmo traços de personalidade (Barboza; Da Silva, 2013). Dito isso, muitas mudanças que afetam diretamente a fidelidade da representação são aceitas pela comunidade, uma vez que se trata de uma adaptação. No entanto, alterações que buscam permitir que pessoas negras realizem *cosplays* enfrentam dificuldades para aceitação. Com isso, assume-se que essa escolha do que é permitido e do que não é, perpassa julgamentos discriminatórios e racistas, que possuem como objetivo invisibilizar e excluir pessoas negras desse meio.

### 3.4 Sinopse

No universo do *cosplay*, os participantes, conhecidos como *cosplayers*, se vestem e agem como personagens de ficção em convenções de cultura pop e eventos relacionados à cultura *geek*. Seja inspirado por filmes, séries, quadrinhos, jogos ou animes, os *cosplayers* dedicam tempo e esforço para criar trajés, acessórios e maquiagens para representar personagens. Ainda que todos sejam livres para fazer um *cosplay* e reimaginar personagens, a comunidade se mostra bastante relutante em permitir práticas de mudança étnica ou racial de personagens. *Cosplayers* que fazem essas adaptações para se verem em seus personagens favoritos fazem parte de um movimento conhecido como *racebend*. Em busca de celebrar a diversidade, promover uma representação inclusiva, demonstrar criatividade ou simplesmente permitir que os *cosplayers* se vistam como seus personagens favoritos, os *cosplayers* que fazem *racebend* podem enfrentar discriminações raciais disfarçadas de críticas. Por isso, esse movimento vem ganhando cada vez mais força, principalmente entre *cosplayers* negros, se consolidando como uma prática antirracista e que questiona, entre outras questões: por que existem tão poucos personagens negros?

Com a popularização do universo *geek* e *nerd* em diversas mídias, desde jogos, filmes, séries e livros, a prática de *cosplay* tem conquistado cada vez mais espaço no coração dos fãs brasileiros. Em busca de demonstrar o amor por determinado personagem, o *cosplay* se mostra mais do que apenas usando uma roupa igual a do personagem. Trata-se de encarar na pele e assumir trejeitos do personagem que está sendo interpretado, captando da melhor forma possível sua essência. Contudo, essa prática pode representar um desafio para pessoas

racializadas, uma vez que, na maioria das vezes, pessoas negras não conseguem se ver representadas em personagens da ficção. Nesse caso, é importante lembrar que estamos falando de personagens que, em sua maioria, são criados na cultura japonesa, mas que são parte de produtos consumidos ao redor de todo o mundo e muito populares, principalmente no Brasil. Por consequência, essas pessoas acabam por não conseguirem realizar *cosplays* e as que fazem não são aceitas pela comunidade. Isso acontece porque essa prática exige uma fidelidade de roupas, cabelo, porte físico, traços, e, por fim, cor de pele.

Na busca de entender melhor o motivo de questionamentos a respeito de mudanças em *cosplays*, percebi algo peculiar. Ao contrário do esperado, alterações no visual dos personagens podem ser lidas como “adaptações livres” e aceitas, desde que mantenham a essência dos personagens. É comum encontrar em feiras e eventos um *cosplay* de Darth Vader, personagem da saga *Star Wars* (*Guerra nas Estrelas*) com as cores modificadas, estando todo rosa, por exemplo. Essa é uma brincadeira que altera o personagem original a fim de manter traços originais, mas, ao mesmo tempo, criar algo novo. Em todo caso, quando essa mudança é feita com o propósito de fornecer mais diversidade e inclusão, possibilitando que pessoas negras, de outras etnias e mulheres possam realizar um *cosplay*, a recepção é diferente. Ao invés disso, encontrei ataques preconceituosos e até mesmo racistas por parte da comunidade em relação àqueles que fogem dos padrões normativos.

Nesse cenário, questionar tais comportamentos se torna essencial para o enfrentamento do racismo e do preconceito. Com o desejo de romper com essas práticas, se faz necessário valorizar as pessoas negras que se esforçam para conquistar um espaço na comunidade de *cosplayers*.

### **3.5 Ficha de personagens**

#### **3.5.1 *Cosplayer* (personagem real)**

A *Cosplayer* será a personagem principal do filme. Neste momento da escrita, falo de como imagino a personagem, uma vez que não a conheço, esse guia servirá para encontrar uma pessoa que se adequa nessas características. Numa narrativa direta, sua história será o guia para a trama e conflitos do filme. Dessa forma, estou falando de uma mulher negra e jovem, que realiza *cosplays* há algum tempo e que possui experiência nessa prática. Ela pode possuir a pele retinta ou clara, desde que se identifique como negra, também sendo desejável

que ela possua um volumoso cabelo crespo, que está sempre em mudança para os personagens de seus *cosplays*. Imagino uma personagem nascida na cidade de Anápolis, no estado de Goiás, e com 25 anos (mas com a possibilidade de ter entre 20 e 30 anos). Ela pode ter um outro trabalho, levando o *cosplay* como *hobby*, ou ainda, que leve, de fato, a prática de *cosplay* como sua remuneração principal. Considerando que estou falando de uma mulher preta, é esperado que ela, para além da prática de *cosplay*, também seja uma pessoa consciente de discussões raciais. Isso permitirá que consiga obter um enriquecimento das questões e pautas abordadas pelo filme.

A *Cosplayer* deve querer participar do filme, o filme é sobre e para ela, bem como é para outros grupos minoritários que se encontram em condições semelhantes e estão inseridos na comunidade *geek e nerd*. O desejo da minha protagonista em participar do filme se converterá em uma troca, que permitirá ela própria realizar sugestões e alterações na forma como o filme lidará com sua imagem. Desse modo, a sua participação estará presente não somente como uma personagem que recebe sugestões de um roteiro pensado pelo roteirista, mas também, que ela esteja nesse lugar de criação. Com essas questões levantadas, o grande desejo da *Cosplayer*, presente no filme, será o de continuar fazendo sua arte sem interferências externas, demonstrando que ela não desanima mediante críticas negativas e destrutivas.

Minha personagem é alegre e possui uma energia contagiante, ainda que ela demonstre diferentes sentimentos ao longo do processo de produção do filme. Também é sugerido que a personagem não tenha uma renda tão elevada. Com isso, essa parte de sua vida, do âmbito pessoal, também será abordada, uma vez que os desafios para a compra e produção de roupas e maquiagem se mostram ainda maiores. Mas, para além disso, desenvolver esse lado propõe, na construção de sentido do filme, um reforço na mensagem de que todos podem fazer *cosplay*, independente de raça, gênero ou classe social.

### **3.5.2 Caio Gustavo (personagem fictício)**

Caio Gustavo é um personagem fictício criado para o filme. Dessa forma, ainda que se trata de uma encenação dentro do documentário, é esperado que o ator escolhido para Caio seja alguém que já tenha uma proximidade com conteúdo para *YouTube*, visto que essa habilidade de falar com a câmera é uma das principais qualidades do personagem. Ele é um homem branco de 33 anos, de estatura média, magro, com óculos de armação grossa. Seu

cabelo é bagunçado e um pouco ralo. Ele costuma se vestir de maneira casual, geralmente com camisetas com estampas de seus filmes, séries e jogos favoritos, jeans surrados e tênis confortáveis.

Caio possui um canal no *YouTube* chamado *Caô Nerd*, fruto da sua paixão pelo mundo *nerd* e *geek*, no qual ele aborda os mais diversos temas a partir de um ponto de vista *nerd*. Com isso, os temas estão sempre ligados à tecnologia, ficção científica, *videogame*, fantasia, quadrinhos, *cosplay* e tudo que envolve a cultura *geek*. Além disso, em alguns momentos, o *Caô Nerd* também aborda temas como programação, física teórica e história de super-heróis de quadrinhos, sempre deixa bem evidente seu ponto de vista sobre os assuntos. Por essa ser a paixão de Caio, é comum que nos vídeos ele possa parecer um pouco obcecado e isso também o torna pouco receptivo com pessoas que não compartilham de seus interesses.

Ele tem dificuldade em aceitar novas perspectivas e se mantém teimosamente fiel às suas próprias opiniões, mesmo quando confrontado com evidências contrárias. Por isso, suas falas são um reflexo da sua vivência, que dizem muito sobre a sua falta de empatia com outras pessoas, principalmente com grupos de minorias. Muitas das vezes, as falas de Caio podem soar preconceituosas ou racistas. Assim, ainda que ele não se perceba dessa maneira, seu discurso consegue alcançar outras pessoas que compartilham de pensamentos discriminatórios. Mas, sua relutância em aceitar mudanças e preconceitos enraizados o mantém isolado daqueles que têm perspectivas diferentes.

### 3.6 Plano de Direção

*Não Existe Ninja de Pele Preta* propõe a realização de um curta-metragem documentário que contará a história de uma mulher preta que faz *cosplays* que valorizam e procuram não anular sua identidade negra, ainda que ela não represente personagens originalmente negros. Dito isso, parto da escolha de realizar um documentário performático, ainda que lidando com outros modos de filmar, como são definidos no livro *Introdução ao documentário* (2005), de Bill Nichols. Dessa forma, o autor classifica os modos de documentário em seis principais categorias<sup>15</sup>, que se tornam referência para os estudos em

---

<sup>15</sup> Em seu livro, *Introdução ao documentário* (2005), Bill Nichols classifica os modos de documentário em seis principais categorias, que se tornam referência para os estudos em documentário. Esses são modos pelos quais os documentários podem abordar a representação da realidade, podendo incorporar elementos e características de diferentes modos simultaneamente. Os modos são: expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performativo e poético. Os documentários podem incorporar elementos e características de diferentes modos.

documentário. Aqui, lido principalmente com linguagens presentes nos modos: performático, participativo e observativo.

Em entrevistas e ao longo do filme, terei como referência o modo participativo do fazer documental, o que me permitirá enfatizar a relação do documentarista com o tema e uma maior aproximação com os personagens. Em muitas cenas do filme, sequências encenadas pelos personagens e por atores lidarão com uma realidade fictícia e criada para o filme. Desse modo, ainda que o lugar da encenação possa parecer próximo da ficção, essa performance não deixa o espectro do documentário em nenhum momento. Sendo esta uma das características do modo performático do modo de fazer documentário, é também uma forma pela qual o documentarista pode se aproximar da performance do sujeito filmado. Como lembra Bill Nichols, “o que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (2005, p. 170). Enquanto referência de obra para lidar com a encenação como fio condutor da narrativa, trago os filmes *Level 5* (Chris Marker, 1999), *Línguas Desatadas* (Marlon Riggs, 1989) e *A Vida Privada dos Hipopótamos* (Bühler; Mariani, 2014).

Em *Level 5* (Chris Marker, 1999), acompanhamos a história de Laura (interpretada por Catherine Belkhodja), uma viúva que recebe como missão concluir o último trabalho de seu noivo: terminar de escrever um jogo de *videogame* que tem como temática a batalha de Okinawa. Ao longo do filme, Laura passa a pesquisar sobre Okinawa, encontrando informações sobre o ocorrido e compartilha o processo de desenvolvimento do jogo com o público. Dito isso, o filme busca simular um encontro com o público a partir de uma encenação, bem como a proposta de *Não Existe Ninja de Pele Preta*. Se em *Level 5* (Chris Marker, 1999) isso se dá pelos desabafos da personagem, no nosso filme, a ideia é se valer da linguagem de *vlog*, um formato bastante popular em redes sociais, como o *YouTube*. Essa visualidade da interface de internet também estará presente por meio de busca on-line na plataforma *YouTube*, o que nos remeterá à própria gravação de telas de celulares ou computadores, como acontece em *Desktop Films (Filmes de Área de Trabalho*, tradução nossa). Com isso, aliado a uma linguagem documental, espero criar uma espécie de antagonismo que reverbere nos conflitos da protagonista do filme, evidenciando como a sua prática de adaptar os *cosplays* é importante e deve ser valorizada.

O curso do filme acontecerá por uma série de declarações, reconstituições, performances e encenações que procuraram atestar todas as complexidades das relações

raciais e de gênero no meio de *cosplayers*. Por meio do diálogo dessas linguagens, o universo do filme será criado através de uma extensa gama de imagens, que se apresentam em cenas curtas e que irão convergir em uma narrativa que se assemelha à de um desenho animado japonês, um anime. Desse modo, essas referências também estarão presentes de maneira visual na forma como as imagens e os sons serão capturados.

No que diz respeito à imagem, as entrevistas e planos próximos de rostos dos personagens serão feitos com lentes grande angulares. Nesse caso, a câmera estará próxima do sujeito filmado, proporcionando, assim, um efeito de distorção da imagem, em que as bordas se mostram mais achatadas. Esse é um tipo de distorção que, por padrão, busca-se evitar, mas, aqui, esse efeito causa um estranhamento que é muito presente em animes, mangás e adaptações para *live action* dessas obras. Como um exemplo disso, é possível citar *One Piece: A Série* (Steven Maeda e Matt Owens, 2023), que adapta o mangá homônimo.

No som, as vozes das entrevistas, hora serão colocadas em *voz off*, hora serão síncronas com a imagem, em momentos de entrevista direta e conversas ao longo de cenas, como em eventos de *cosplay*, por exemplo. Ainda haverá a sonorização de efeitos, de movimentos em momentos que poderão ser encontrados, principalmente nas cenas de performance da protagonista, a *Cosplayer*. Nesse caso, essa sonorização poderá apresentar um efeito ‘caricato’, mas que busca propor um diálogo de linguagem entre o trabalho da *Cosplayer* e os personagens da obra que ela representa. Como referência, trago os filmes *Scott Pilgrim contra o Mundo* (Edgar Wright, 2010) e *Shin Kamen Rider* (Hideaki Anno, 2023).

Ainda no material, pretendo não utilizá-lo apenas enquanto arquivo, mas também enquanto parte da encenação e dispositivo. Com isso, criarei as imagens de *videogames*, utilizando esse universo como uma realidade simulada e trazendo alguns dos personagens do filme para esse mundo. Nesse caso, será possível entrevistá-los em um ambiente virtual. Pretende-se utilizar o jogo *Naruto to Boruto: Shinobi Striker* (Bandai Namco Entertainment, 2018), por se tratar de uma adaptação de mangá e anime, além de proporcionar uma ampla customização de personagens. Essa customização, no caso do filme, terá como foco a cor de pele dos personagens, bem como traços físicos negróides, como boca, cabelo e nariz, por exemplo. Como referências desse dispositivo, trazemos os filmes curta-metragens *Operation: Jane Walk* (Leonhard Müllner e Robin Klengel, 2018), *As Aventuras de Paulo Bruscky* (Gabriel Mascaro, 2010) e o videoclipe *Wash Us in the Blood* (Arthur Jafa e Kanye West, 2020).

Dessa forma, ao realizar o filme abordando-o a partir da proposta criativa exposta, poderei englobar todas essas questões que são pertinentes ao nosso tema e que se relacionam de maneira direta ou indireta com nosso ponto de vista. Ao mesmo tempo, trabalhando com as estratégias pontuadas, acredito que seja possível proporcionar um impacto visual e estético enquanto obra cinematográfica, mas também, a construção de uma visão crítica sobre o tema. Com isso, tendo em mente as problemáticas do filme, espero alcançar um questionamento reflexivo no espectador sobre o tema, os personagens e obra para além da exibição.

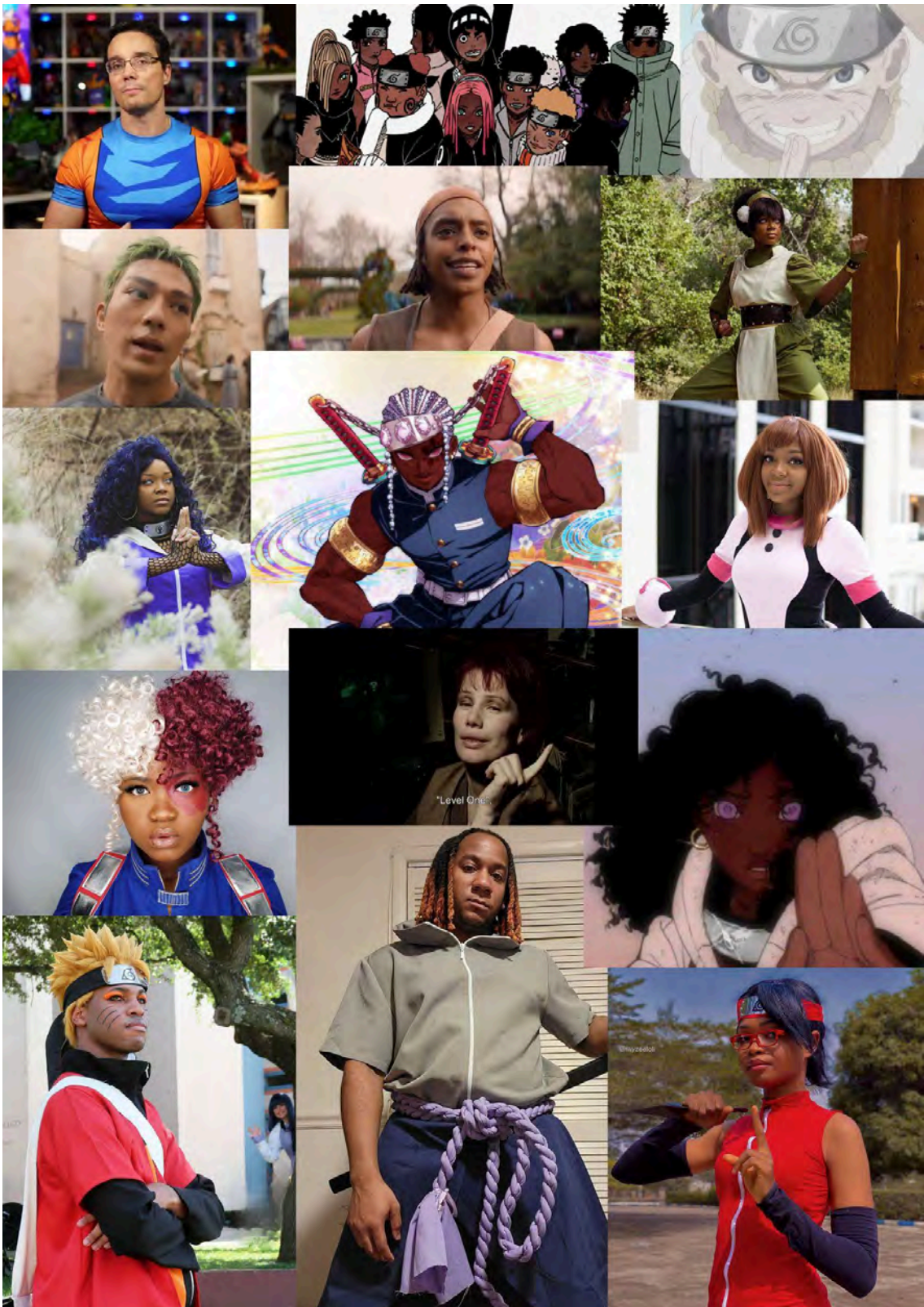
### **3.7 Moodboard**

Inspirado pelo item ‘Simulação da(s) Estratégia(s) de Abordagem’, presente no DOCTV (2008), que propõe “imagens simulando proposta de captação e/ou edição de imagens, sugerindo possibilidades de enquadramento, de movimentação da câmera, e tratamento visual” (DOCTV, p. 07, 2008). Aqui, adaptando o item para a documentação exigida no edital 01/2023 da Lei Paulo Gustavo do município de Anápolis, o chamamos de *Moodboard*, a fim de um maior entendimento sobre o que o item contempla, uma vez que também é utilizado por designers, profissionais de moda, de publicidade e outros profissionais. Em tradução livre, *moodboard* pode ser entendido como um “painel de sentimentos”, uma compilação de imagens cuidadosamente selecionadas e organizadas por mim, que, ao serem justapostas, funcionam como uma ferramenta visual capaz de transmitir o conceito estético, o tom e as referências visuais que orientam a proposta desse projeto de curta-metragem<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Por se tratar de um tópico adaptado do projeto de documentário, e considerando que o moodboard depende da disposição lado a lado das imagens para que o efeito visual seja plenamente alcançado, optei por manter as imagens na mesma forma em que se encontram no projeto de documentário, preservando assim sua composição original.

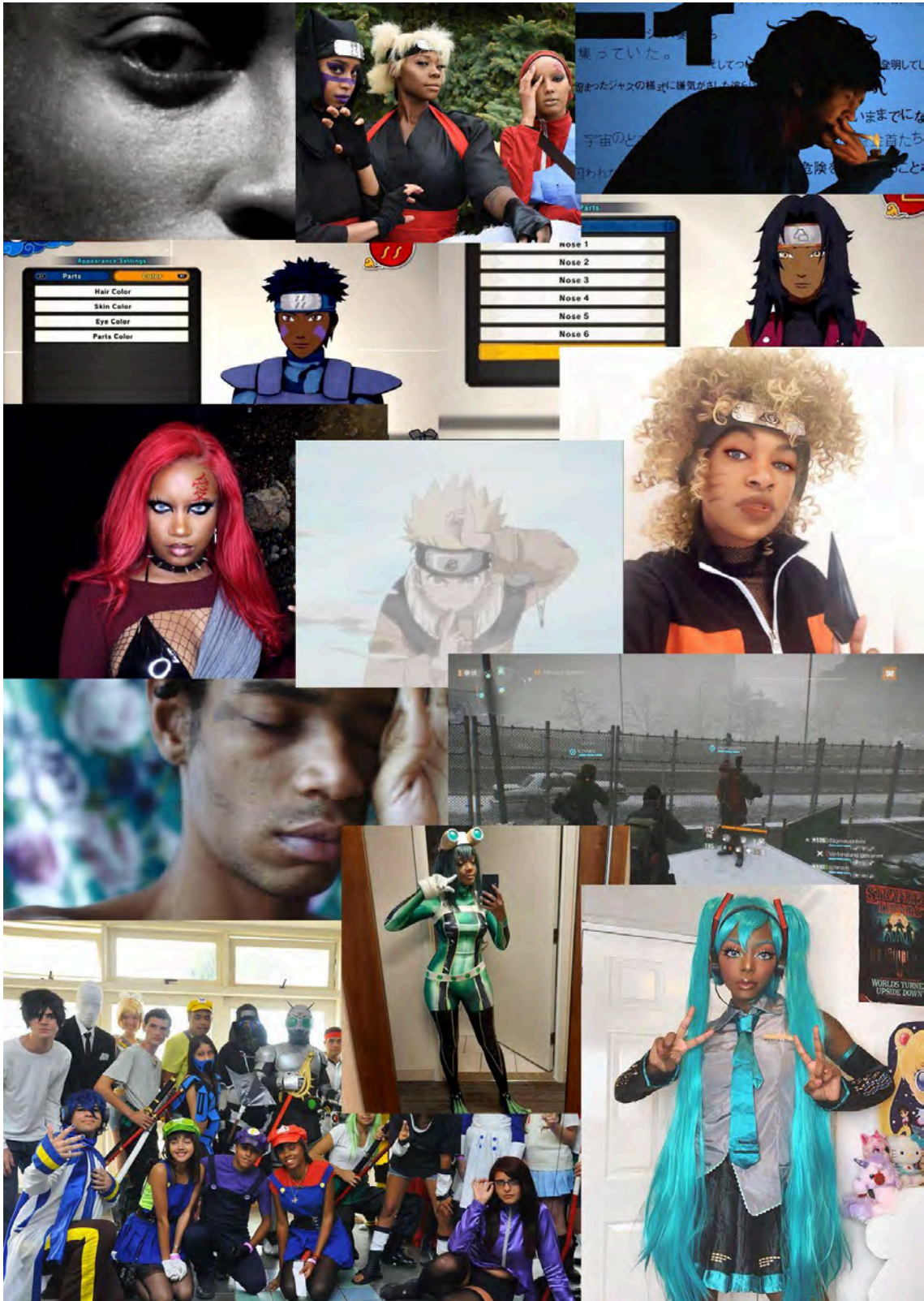
Figura 25 - Primeira parte do *Moodboard*.



Fonte: compilação do autor<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Montagem a partir de imagens coletadas nos sites *YouTube*, *Twitter*, *Crunchyroll*, *Netflix*, *Instagram*, *Facebook*, *MUBI* e *Vimeo*.

Figura 26 - Segunda parte do Moodboard.



Fonte: compilação do autor<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Montagem a partir de imagens coletadas nos sites *YouTube*, *Twitter*, *Crunchyroll*, *Netflix*, *Instagram*, *Facebook*, *MUBI* e *Vimeo*.

### 3.8 Roteiro

Uma vez com o esqueleto da narrativa sugerido, aprimorei essa escrita no roteiro, mas, ao mesmo tempo, me esforcei para que esse guia não viesse a me condicionar ou me aprisionar ao que já fora estabelecido anteriormente. Dessa forma, a busca de imaginar a obra antes de realizá-la se torna um exercício de filmar o que não se vê e aquilo do que não se tem controle. Bem como na ficção, essa escrita e planejamento do roteiro é necessária; no entanto, em uma via de pensamento contrária, aqui, a acolhi como uma sugestão do principal caminho, podendo, ou não, ser seguido. Deste modo:

Com esses elementos, pode-se fabricar um “roteiro imaginário”, uma estrutura; um texto adivinhado, baseando-se no muito ou pouco que sabemos. É uma espécie de história “ideal” que, às vezes, substitui a realidade por uma realidade imaginada, em que aparece o que queremos, o que ansiamos encontrar. Em meu caso, às vezes, concebi personagens e sequências completamente inventadas a partir da pesquisa e da viagem. São personagens e entrevistas que não existiam, mas que eu tinha certeza de que encontraria depois. Esse exercício é útil tanto para uma pessoa quanto para uma equipe. É uma maneira de pôr a história à prova. Realizar ou não esse “roteiro” é uma questão completamente pessoal. Muitos diriam que não tem sentido, que não serve para nada, que não é prático, e eles têm também razão, pois creio que quase não há normas fixas no campo criativo (Guzmán, 2017, p. 44-45).

O roteiro de *Não Existe Ninja de Pele Preta* (Apêndice C) alinha-se ao conceito de roteiro imaginário (Guzmán, 2017). Assim, sugeri caminhos, perguntas para entrevistas e uma estrutura a ser seguida. No entanto, a ideia é não se tornar refém dessas escolhas, mas propiciar um maior controle da produção para que essa mesma estrutura seja deixada de lado, caso necessário.

Visualmente, o roteiro imaginário não segue um modelo, podendo ser escrito como uma espécie de conto. De toda forma, por conta de uma familiaridade com o modelo, opto pelo uso do formato de formatação *master scenes*, tido padrão do roteiro cinematográfico e, principalmente, do roteiro de ficção. Com isso, também esperei facilitar o entendimento do roteiro para aqueles envolvidos na produção e, também, de terceiros, como investidores ou avaliadores de fundos de incentivo.

## 4. NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO DE UM FILME

### 4.1 Pré-produção

A partir deste ponto do texto, e ao longo do presente capítulo, justifico a escolha por uma escrita no tempo presente, pois muitos dos relatos aqui apresentados foram vivenciados e registrados em tempo real. Além disso, essa opção busca oferecer maior conexão com o leitor, aproximando-o da experiência descrita.

Escrevo de Goiânia – GO, a mais de 200 km e cerca de três horas de distância da capital do país. Por conta da atriz do filme estar localizada em Brasília - DF, tenho passado muito mais tempo na cidade do que passava anteriormente. Antes, costumava frequentá-la apenas em ocasiões pontuais, sobretudo para apresentações musicais e outros eventos culturais. Agora, em função das gravações que se aproximam, minha relação com o espaço se intensificou e se tornou parte do processo criativo do filme. Estamos prestes a gravar e, recentemente, visitei a exposição *Hiromi Nagakura até a Amazônia com Ailton Krenak*, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), que possui curadoria do próprio Krenak (figuras 27 a 29). A mostra conta com fotografias do fotógrafo japonês Hiromi Nagakura, realizadas em viagens com Ailton Krenak entre os anos de 1993 e 1998 em aldeias e comunidades da Amazônia. Em seu texto curatorial, Krenak (2024) descreve Nagakura como um “samurai” e sua câmera como uma ‘espada’. Para ele, a câmera não apenas registrava imagens, mas abria caminhos, funcionando como extensão do corpo e permitindo que fotógrafo e equipamento se tornassem sua própria sombra. Com isso, “Nagakura-san rompeu a distância e se jogou em relações de amizade e companheirismo com muitos dos personagens imortalizados em sua fotografia” (Pappiani, 2024, p. 15). Esse texto e a exposição como um todo mexeram comigo e eu pensei “eu também quero ser assim”. Seria possível, em meu trabalho, buscar uma aproximação tão intensa com aqueles que filmo, a ponto de reduzir as distâncias entre diretor e personagem? Até que ponto essa intimidade contribuiria para a construção da obra, e em que medida poderia transformá-la?

**Figuras 27 a 29** - Fotografias visita à exposição *Hiroshi Nagakura até a Amazônia com Ailton Krenak*, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).



Fonte: acervo pessoal.

Voltando um pouco no tempo, em 2023, ano que entro no mestrado, ainda não era certo se este trabalho contaria com a produção de um curta-metragem. Foi uma sugestão da Geórgia, e, afinal, por que não fazer um filme? Eu entrei sem essa pretensão e, sem ela, não haveria filme nesse momento. Há um tempo eu venho maturando essa ideia de contar uma história de uma pessoa negra que faz *cosplay* e foi o momento de abraçar essa oportunidade. Por isso, em diálogo com a Geórgia, decidimos que eu teria até o final do ano para tomar essa decisão. E, depois disso, iríamos para um caminho ou para outro, com ou sem filme.

Em outubro de 2023, me inscrevo no edital 01/2023 da Lei Paulo Gustavo do município de Anápolis e, em novembro, é divulgado o resultado final do edital. Depois disso, uma coisa era certeza, haveria um filme. Ainda que o desejo por fazê-lo fosse muito grande, a possibilidade de um financiamento tornou tudo muito mais possível. Lembro de, no último dia de inscrição, estar com Tothi, diretor de produção do filme, com uma lista imensa de possíveis títulos para o filme. Entre tantas opções, *Não Existe Ninja de Pele Preta* saltou aos olhos e assim permaneceu enquanto nome definitivo do curta-metragem. Eu estava preparado para seguir meu caminho samurai.

Aqui, destaco um detalhe sobre a escolha do título. Todas as possibilidades de protagonista para o filme cercavam ao redor de uma personagem negra. Que seria um personagem negro, isso nunca houve dúvidas, mas é importante reforçar também que o roteiro foi escrito pensando em uma mulher preta. Eu vejo alguns roteiristas que pensam que os personagens, depois de escritos, possuem um gênero facilmente mutável. E ainda, reconhecem isso enquanto algo positivo a respeito da obra, como se ela recebesse bem qualquer personagem que tivesse as características desejadas naquele documentário. Contudo, esse exercício pode ser falho, no sentido de invisibilizar as subjetividades de cada gênero, seja ele contemplado pela não-binaridade ou definido como feminino ou masculino. Ainda que o roteiro de documentário fosse aberto ao que o real poderia ofertar, algumas escolhas precisavam ser feitas, caso contrário, algumas situações escritas seriam muito ‘genéricas’.

A escrita do projeto de documentário e roteiro aconteceu entre agosto e setembro de 2023. Nesse momento, toda a escrita ainda se encontra no campo das ideias. Portanto, eu me vejo na posição de escrever sobre uma personagem que eu ainda não conhecia. O filme é permeado pelo conflito entre dois personagens principais, são eles: a *Cosplayer* e o *YouTuber* (Caio Gustavo). Para o desenvolvimento deste trabalho, irei focar na minha relação com a primeira personagem. O segundo, Caio Gustavo, se trata de um personagem fictício, tendo sido interpretado em uma dinâmica de ator de ficção. Logo, continuarei a abordar a protagonista na escrita, ainda sem o encontro e descoberta dela na vida real.

Na escrita da personagem, me deparo com a dificuldade de escrever cenas que envolvessem situações de violência dirigidas a ela. Do ponto de vista narrativo, o documentário parece pedir, em algum momento, um episódio em que o *cosplay* fosse questionado ou invalidado. Contudo, a opção estético-artística que adoto é a de não reproduzir esse tipo de violência nas gravações, dentro do que eu imagino enquanto roteiro e do que é possível prever. E tudo parte da opção de não querer ter essa situação no filme, ainda que ela

venha a acontecer nas gravações. Um dos temas do filme é, essencialmente, o racismo no mundo *geek*. Dito isso, não considero necessário expor a personagem a tais experiências durante o processo de filmagem. Para lidar com essa questão, compreendo que a escrita ficcional se mostra como um recurso relevante ao documentário, permitindo a construção de contrapontos que tematizam o racismo sem precisar reproduzi-lo diretamente. Isso permite criar um ambiente de maior cuidado e proteção com aquele que filmo.

Ao criar uma realidade encenada, eu consigo criar contrapontos que buscam não machucá-la ou, pelo menos, reduzir a violência. No meu caso, o desejo é de anular por completo as violências raciais. Para parâmetros de comparação, é como assistir a um filme de terror, você se encontra em um ambiente controlado e ainda sente medo, mas aquele medo é muito diferente de uma situação real. No caso do personagem Caio, quando filmarmos o ator proferindo ofensas estando no personagem, imaginamos que será muito difícil para ele. Nesse caso, se tratando de uma abordagem de ficção, não será ele, o ator, que estará “atirando” aquelas palavras, será o personagem. Em suma, quem também precisou passar pelo exercício de construir tais ofensas fui eu, a partir da própria escrita do texto. Esse gesto é muito diferente, portanto, de fazer a protagonista lidar com uma situação real de racismo. A encenação, nesse caso, atua como uma estratégia de proteção e elaboração simbólica, permitindo tratar o tema amenizando seu impacto para quem o vivencia.

Ao falar sobre cinema, bell hooks (2023, p. 26) escreve que “essas questões têm relevância constante para cineastas negros, que são levados a acreditar que seu trabalho somente pode ter um sentido profundo se for deliberadamente político”. Mais do que outros cineastas, não-negros, eu sinto a necessidade de pensar e repensar sobre tais temas. Percebo esse mesmo sentimento em colegas cineastas negros. Contudo, ainda que eu não lide diretamente com tais temas, eles estão sempre presentes. Toda produção artística minha será atravessada por questões políticas e raciais, mesmo que quisesse fugir disso, o que não é o caso, ainda estaria ali presente. Isso pode ser bom ou ruim, mas diz respeito ao lugar daquele que está no lugar de autoria e o que o precede enquanto autor, antes de artista, antes de cineasta, antes de homem, negro. Não sendo assim, é possível que o filme deixe de ser político. Escrever isso traz um alívio e um entendimento que nem toda cena precisa ser escrita com essa carga de responsabilidade social.

O acolhimento do gesto da *mise-en-scène* daquele que eu filmo não está em uma filmagem que busca simular a sua própria *mise-en-scène* em curso, realizando atividades cotidianas, como se a câmera não estivesse instaurada naquele momento. Ao invés disso,

busco a encenação que não é mascarada. Em muitas sequências do filme, eu busco não deixar dúvidas de que se trata de uma performance encenada com um texto previamente escrito. No entanto, essas encenações não deixam de ser inspiradas por acontecimentos reais. Ao assumir a encenação como uma estratégia que pode ser percebida, o filme coloca em evidência uma dimensão subjetiva e performática da narrativa. Essa escolha aponta para a impossibilidade de separação irreduzível do real e do imaginado. Pois o gesto encenado, longe de falsear a experiência, opera como um recurso que intensifica a verdade inscrita na memória do que ele foi um dia. Nesse sentido, a performance encarnada pelos personagens, se revela não apenas como uma forma de representação, mas como fabulação do real que recria um espaço fílmico a partir de uma vivência. Assim,

Um tom autobiográfico compõe esses filmes, que têm semelhança com a forma de diário do modo participativo. Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo. [...] Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático (Nichols, 2005, p. 170).

Enquanto um documentário performático, *Não Existe Ninja de Pele Preta* possui uma liberdade para brincar com o espaço cênico proposto. Nas sequências que escrevo para o filme, é possível encontrar ambientes como o espaço de um evento ou uma floresta aberta, nos quais os personagens do filme estão completamente sob o ‘risco do real’. Não é possível controlar se alguém, por exemplo, irá interromper aquela gravação. Entretanto, também é possível perceber o ambiente mais controlado possível para o desenvolvimento de algumas tomadas, como o cenário do ‘Caô Nerd’, que simula um estúdio fechado, em que encenamos *vlogs*. Essa quebra de um espaço para o outro permite ‘brincar’ com a performance proposta, permitindo não somente registrar e propor um recorte da realidade, mas também, ampliar imaginários que buscam aproximar-se das sensações dos personagens retratados.

Para além desse primeiro tratamento de escrita, há um desejo de transformar esse roteiro em uma escrita colaborativa junto a personagem da *cosplayer*. Penso em formas de fazer isso: como trazer alguém, que pode não ter nenhum conhecimento nessa área, escrevendo ao meu lado? E, diferente de desenvolver um roteiro do zero com essa pessoa, levarei uma obra já encaminhada.

Para o envio do projeto, organizo um primeiro núcleo da equipe de filmagem, sendo: Diretor e Roteirista, Produtora Executiva, Diretor de Produção, Diretor de Fotografia, Diretor de Arte, Técnica de Som e Editor de Imagem e Montador. É válido reforçar que, ainda em

seus estágios iniciais, a equipe era composta por uma maioria negra e isso se manteve até o final da produção do filme. Além disso, esses primeiros cargos citados se tratam de ‘cabeças de equipe’, ou seja, ‘cargos de chefia’ no que diz respeito à hierarquia de uma produção cinematográfica. Na minha experiência, eu percebo que, de nada adianta nos munirmos de um discurso antirracista no cinema, elaborando aos montes a respeito do que o personagem é ou deixa de ser, e nos esquecermos de quem está por trás das câmeras, na parte que ninguém vê. Eu não faço cinema sozinho e nunca fiz, desde o primeiro dia de pré-produção do filme, eu estive acompanhado e é muito importante escolher bem quem vai estar ao seu lado nesse processo. E prepare-se, pois daqui para frente o processo será intenso!

Em oito de outubro de 2023, vou no meu primeiro evento *nerd*, em busca de conhecer um pouco mais sobre o universo e as pessoas envolvidas. O evento escolhido é a ‘Feira das Minas’, uma feira que conta apenas com expositoras mulheres e que ocorre mensalmente, sempre com uma temática específica. Desta vez, em uma edição especial voltada para o público *geek*, contando com concurso cosplay. O evento ocorreu no Cepal do Setor Sul, localizado em Goiânia - GO. Algo que me deu dicas do trabalho que estava por vir, foi o fato de que a grande maioria dos *cosplayers* são brancos. Encontrar uma personagem para o filme vai ser mais difícil do que pensei. Vou com uma câmera fotográfica (modelo Alpha a6400). Sinto que a câmera me deixa mais confortável para me aproximar das pessoas (figuras 30 a 33). Faço algumas fotos e envio para elas depois. De fato, me aproximo de algumas pessoas, converso sobre animes, jogos e *cosplays*, mas não me aprofundo muito nesse momento.

**Figuras 30 a 33** - Fotografias do Festival *Feira das Minas*, em Goiânia, em sua edição especial com temática *geek* (2023).



Fonte: acervo pessoal.

Com o início do novo ano, uma questão importantíssima ainda é incerta, quem será a atriz do filme? Pode não parecer, mas é impressionante o quanto temos informações nossas expostas nas redes sociais. É por meio das redes sociais que inicio algumas conversas, tento um primeiro contato com algumas pessoas, mas nada concreto. Em março de 2024, elaboro uma lista inicial com diversos *cosplayers* negros que considereirei como possíveis personagens para o documentário. Por conta da dificuldade em encontrar personagens, passo a considerar um protagonismo masculino para o filme, ainda que não seja de meu desejo. Durante esse processo, percebi a necessidade de expandir o recorte geográfico da pesquisa. Isso se deve ao fato de que a concentração apenas em Anápolis e Goiânia limitava significativamente a diversidade de narrativas possíveis. Assim, ampliei a seleção para incluir também personagens de Brasília, uma vez que a cidade abriga uma cena *cosplay* particularmente expressiva e, ao mesmo tempo, se encontra em uma distância relativamente próxima das demais localidades contempladas na gravação, o que viabiliza logisticamente sua participação. E foi assim que eu encontrei a Kamila Marques, a qual irei me referir como gosta de ser chamada no meio *cosplay*, Kami Júpiter.

No dia cinco de abril de 2024, entro em contato com a Kami pela primeira vez, por meio do Instagram. Ela é super receptiva com o projeto e topa fazer uma videochamada para

conversarmos melhor. Também envio uma apresentação do filme, com uma introdução das ideias e um resumo geral de tudo. Mantemos contato e quatro dias depois conseguimos realizar a chamada. É engraçado porque a vida não para quando fazemos um documentário e nem deve. Na verdade, a vida precisa continuar acontecendo para que o documentário faça sentido. Então, encontramos um tempinho em meio ao trabalho e estudo e conseguimos conversar com mais calma. Nessa conversa, ela topa participar do projeto e já começamos a vislumbrar a ideia de gravar em Brasília, afinal, a cidade comporta muito mais eventos *geek* do que Goiânia e região. Entre os eventos citados por ela, um aconteceria ainda no mesmo mês e eu sugiro que nos encontremos pessoalmente nesse evento.

No dia 20 de abril de 2024, viajo para Brasília com minha avó, Vilma, e Nati, minha namorada. Aproveito a viagem e levo minha avó para visitar meu tio, que também mora em Brasília, e de lá, seguimos para o evento. O evento escolhido foi a edição de 2024 do *Anime Summit* e ele marcou meu primeiro encontro presencial com a Kami. Junto dela, estava um amigo, Luca, e os dois faziam cosplays do mangá *Chainsaw Man* (Tatsuki Fujimoto, 2018). Ainda não é o momento de falarmos dos futuros trabalhos, mas aprendo muito passando um dia na vida com uma *cosplayer*. Andamos o evento inteiro, desde bancas de livros e mangás até *stands* que vendiam comidas importadas do Japão. Nesse meio tempo, diversas interações ocorreram, eles tiram fotos com fãs do anime e do mangá e até com outros cosplayers também (figuras 34 a 37). Depois de tanto andar, paramos um pouco para comer e conversamos um pouco sobre os próximos passos do filme. Mesmo sem aprofundar muito sobre a produção, de fato, uma coisa era certa, tínhamos encontrado a atriz para o filme.

Figuras 34 a 37 - Fotografias do Festival *Anime Summit*, em Brasília (2024).



Fonte: acervo pessoal.

De volta a Goiânia, em 28 de maio, envio alguns curta-metragens que fiz anteriormente e também envio o roteiro do filme para Kami. No dia seguinte, Kami conta que gostou muito do roteiro e, com isso, abro a possibilidade de uma escrita colaborativa na história. Com isso, nos encontramos no dia 30, mas essa dinâmica não sai conforme o

planejado. A escrita técnica é um artifício não tão simples de ser dividido. Enquanto cineasta, eu passei muito tempo estudando roteiro, revisando, testando e colocando em prática diversas ideias no papel, o que me possibilitou, inclusive, perder aquele primeiro medo de pegar a caneta e escrever uma história. Por isso, ao compartilhar esse papel com alguém que não possui a mesma experiência, e falo de experiência apenas por não ser uma pessoa da mesma área, o peso da escrita dela é diferente. Também estamos falando de uma relação em que eu apresento o filme como ‘meu’, já com páginas escritas e encaminhadas. Pode ser que exista muito mais inseguranças no momento de pegar esse papel e escrever, o ato de colocar em execução. Por isso, eu acredito que essa minha abordagem de uma consciente escrita compartilhada não tenha funcionado como imaginava. Ao invés disso, busco manter uma escuta atenta em relação aos desejos da Kami em relação ao roteiro. Se ela não vai escrever diretamente no papel, meu plano é incitar nas nossas conversas que ela tenha, de fato, um poder de mudança nas cenas do filme. Além disso, aqui, acredito que para um domínio maior da sua própria imagem, ela deve ter consciência da sua performance, inclusive enquanto filme, do que está acontecendo em cada cena e como elas se inserem na história geral. Para Kami, não enviei uma versão prévia de visualização do roteiro, mas a versão completa, que contempla toda a história, retirando apenas o que coloco como respostas esperadas para as perguntas das entrevistas. Nesse caso, acredito que já revelar o que eu espero dela poderia comprometer o seu lugar de criação, limitando-a a pensar e criar suas próprias respostas.

Na direção do cinema de ficção, ao dirigir o ator, não se conta os resultados esperados; ao invés disso, se ‘manipula’ para alcançar determinado resultado esperado e desejado pelo diretor. Afinal, saber também é poder. E as informações se tornam munições para o desenvolvimento do poder. Nenhum saber existe de forma neutra ou independente dos sistemas de poder que o atravessam. O poder e o saber estão intrinsecamente conectados, de modo que toda relação de poder gera algum tipo de saber. E é através dos saberes, das informações, que o poder é exercido (Foucault, 1984).

O ator joga um jogo às cegas, em que o resultado da sua criação provém de uma ideia plantada pelo diretor (Weston, 1996). No documentário, busco um jogo de cena jogado diferente, dando mais artifícios para que meu personagem filmado desenvolva sua *auto-mise-en-scène* e uma consciência fílmica da obra na qual ele está inserido. Minha ideia é que a realidade, os ambientes que estamos inseridos e onde filmamos já abalam o suficiente sua performance, possibilitando que o personagem não esteja a todo tempo consciente dela, o que o impede de deixá-la mecanizada. Nesse sentido, bem como o roteiro de ficção, o roteiro

de documentário deve ser construído a partir da ação, deve ter movimento e não ser plano em suas sequências. Caso contrário, não haveria estímulos para que o personagem desenvolva sua *mise-en-scène* de maneira espontânea e que se aproxima do seu estado original.

Em meio às outras partes de pré-produção do filme, começo a vislumbrar a possibilidade de gravar na quarta edição da PerifaCon, a Convenção Nerd das Favelas, que acontece em Diadema - SP, nos dias 27 e 28 de julho de 2024. Com isso, seria necessário antecipar algumas etapas da produção do cosplay e decidir ao certo quais personagens faríamos. Em minha escrita original, escrevo sobre uma cosplayer que se transforma no próprio personagem Naruto. Ao invés disso, a Kami me sugere algo diferente na nossa conversa do dia 07 de junho. Após conversarmos muito sobre os mais diversos personagens, chegamos a um acordo comum, dois personagens: Utena Tenjou, protagonista de *Shoujo Kakumei Utena*, e Jiraiya, de Naruto. Minha ideia é que tenhamos ao mesmo tempo um personagem masculino e um que não fosse negro, em busca de, ao mostrarmos personagens tão diferentes dela, elaborarmos melhor a ideia de que o cosplay é para todos e para qualquer personagem. É interessante porque, inicialmente, a lista de possibilidades era imensa, percorremos as mais diferentes obras e acabamos com essas duas escolhas, uma para cada dia do evento. Eu confesso que não conhecia a personagem da Utena, nunca havia assistido ao anime ou lido o mangá. Mas confio na Kami por ser uma obra importante para ela. Sobre o Jiraiya, ele se torna um personagem fruto de um desejo compartilhado. Kami fala que se houvesse um personagem de *Naruto* para ela fazer cosplay, seria esse, Jiraiya. A partir daí, começo a repensar o filme para incluir os *cosplays* na história do filme.

É válido lembrar que estou destacando as ligações de videochamada que fiz com Kami, mas que nesse meio tempo, estamos conversando praticamente todos os dias por texto. Eu sei que para os documentaristas mais puritanos, o contato presencial é insubstituível e eu também acredito nisso, mas penso também que as tecnologias podem nos oferecer mais do que usamos delas. Foi por meio da tecnologia que encontrei a atriz para o filme e por meio dela também que mantemos contato. Definitivamente, algo para se levar dessa produção é o fato de que devemos usar tudo, absolutamente tudo que estiver ao nosso alcance em vista do melhor resultado possível para o filme.

Pouco tempo depois, foram confirmadas nossa viagem e a gravação na *PerifaCon*. Enquanto organizo a pré-produção do filme, Kami ainda tem dois meses para produzir os *cosplays* para a gravação no evento. Estamos sempre em contato e toda a equipe foi inscrita

no evento enquanto imprensa, então vamos ter uma liberdade maior durante as gravações do evento

No dia 20 de junho, o projeto que envio para o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) foi aprovado (apêndices A e B) e eu fico extremamente aliviado, pois já estamos próximos das gravações e adiar essa parte seria muito frustrante. Enquanto uma contribuição pessoal com outros pesquisadores, espero que o relato dessa experiência publicada enquanto trabalho e disponibilizada publicamente sirva como referência para outros trabalhos que possuem a produção documental envolvida. Conciliar a parte prática do filme com as exigências acadêmicas tem sido um desafio constante. De um lado, o processo de realização demanda tempo, energia e uma escrita e prática criativa. De outro, a escrita acadêmica exige reflexão, pesquisa e uma escrita teórica. A dificuldade reside justamente em transitar entre essas duas temporalidades distintas. Ainda assim, os resultados alcançados até aqui me motivam a seguir adiante. Em nenhum momento mais, eu me vejo longe da prática nesse trabalho. Fazer um filme tem sido como estar em um laboratório para mim, onde eu posso experimentar, errar e tentar novamente, refletindo sobre erros e acertos na escrita. É nesse processo cíclico de criação que encontro a possibilidade de avançar tanto na obra audiovisual quanto na pesquisa acadêmica, estabelecendo uma relação de complementaridade entre prática e teoria. Aqui, considero que elas são, de fato, indissociáveis.

**Figuras 38 e 39** - Capturas de tela de chamadas de vídeo de Kami Júpiter com Erik Ely, em que foram abordadas a preparação para a gravação e a montagem dos *cosplays* (2024).



Fonte: acervo pessoal.

No dia 04 de julho, faço uma nova chamada com a Kami (figuras 38 e 39). O orçamento do filme tem suas limitações, ainda que tenha possibilitado tanto até agora. Conversamos sobre isso. Dessa forma, não conseguimos orçamento para a produção da espada da Utena, a *Espada de Dios*. Somente ela seria quase o gasto da roupa de um cosplay inteiro. Mas, no documentário tudo precisa ser acolhido porque a vida segue acontecendo e precisamos lidar com isso. Nem tudo é perfeito e nem tudo é como o esperado. Alguns dias depois, Kami consegue a espada emprestada com uma amiga de São Paulo, que estará no evento. Ao invés de subtrair esse elemento da história, meu plano é o de adicioná-lo, afinal,

faz parte da montagem desse cosplay e eu não quero esconder esse fato do filme. Falo com a Kami sobre a possibilidade de gravarmos essa entrega da espada e ela concorda, já combinando com a amiga.

**Figuras 40 a 44** - Fotografias enviadas por Kami Júpiter acerca da produção do cosplay de Jiraiya. Registros dos dias: 04 de julho, 10 de julho, 11 de julho e 22 de julho.



Fonte: acervo pessoal.

Kami também é chamada para mediar uma mesa chamada ‘Como montar meu primeiro cosplay?’ no dia 07 de julho. Como ela mesma disse por mensagem ‘tá tudo dando TÃO certo’. Os cosplays estão ficando prontos e o dia do evento se aproxima (figuras 40 a 44). Todo mundo está empenhado, com suas próprias tarefas e fazendo o possível para que

tudo dê certo nesses dois dias de gravação. A primeira gravação do filme ocorre nos dias 27 e 28 de julho de 2024, com a nossa chegada em São Paulo sendo dia 26 e retorno no dia 29 de julho.

**Figura 45** - Captura de tela da reunião de pré-produção, que antecede a viagem para os primeiros dias de gravação do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2024).



Fonte: acervo pessoal.

Nossa última conversa antes das gravações acontece no dia 23 de julho (figura 45), junto a equipe que estará na viagem: eu (Diretor), Kami (Atriz), Aristótelis Tothi (Diretor de Produção), Hudson (Diretor de Fotografia) e Thiago Zampronio - Pitthi (Técnico de Som Direto). Além de também uma pessoa importantíssima nessa etapa Paula (Produtora Executiva), mas que não estará nas gravações. Aqui, Kami já é tida como parte da equipe do filme, entendendo a maioria dos processos e sempre inteirada de tudo que aconteceria nas nossas gravações. Com tudo pronto para o evento, seguimos para nossa primeira gravação.

## 4.2 Produção

No dia 26 de julho de 2024, a equipe do filme: eu (Diretor), Kami (Atriz), Aristótelis Tothi (Diretor de Produção), Hudson (Diretor de Fotografia) e Thiago Zampronio - Pitthi (Técnico de Som Direto) saímos rumo a Diadema - SP. Chegamos ainda cedo e tiramos parte do dia para conhecer a região. Compramos alguns consumíveis, outros materiais que poderíamos precisar e voltando para a estadia. Ficamos em uma casa muito grande, que acomodava a todos e, ainda, poderíamos gravar a Kami se preparando para o evento. Nunca

tínhamos estado naquela casa, apenas conhecemos o lugar pelas fotos. Fizemos alguns testes de câmera, situamos os cômodos onde seriam as gravações e onde seria nossa base, para guardar equipamentos. Por conta da viagem de avião, o equipamento é reduzido, mas mesmo assim, sempre é muita coisa. Mais tarde, já era hora de descansar, o dia seguinte será intenso.

Acordamos cedo no dia 27, tomamos café da manhã e já começamos a organizar para a gravação. As primeiras gravações acontecem no quarto e no banheiro de Kami. São gravações longas, mas também com muito conteúdo importante para o filme. Enquanto Kami se montava como Utena, nós a observamos, silenciosamente como samurais, capturando seus movimentos com a câmera e o microfone.

Eu me certifiquei de estar em bastante sintonia com a equipe técnica, quase a ponto de eu mesmo me esquecer que estávamos gravando aquele momento. Dessa forma, foi necessário apenas repassar alguns detalhes de enquadramentos e de ângulos. O Hudson, na direção de fotografia, está muito livre para criar durante as cenas e eu gosto disso. Gosto que a equipe do filme também esteja livre para criar e não dependente de mim para aprovação. Diminuir o peso da hierarquia na produção de um filme é, para mim, uma maneira de tensionar a lógica tradicional de poder que, muitas vezes, atravessa os processos cinematográficos.

Eu posso não concordar em algumas situações, mas por isso é importante essa sintonia. E, sendo honesto, é importante lembrar que não é algo mágico que aparece de repente, mas uma conexão que vem com o estudo do material. Conversas de referências, de outros filmes, outros documentários, de animes e tudo que seja referência para o filme. É para esses momentos em que esqueço que estou em uma gravação. Depois, ao acompanhar a edição do material, vi movimentos de câmera, aproximações com *zoom* e outras criações que chamaram a atenção. Tudo e todos naquele momento da gravação constroem o sentido do filme.

A cena, portanto, se torna um espaço de negociação de poderes, em que a criação circula entre diferentes mãos e olhares. Aqui, é possível articular com Foucault (1988), para quem o poder não é uma instância fixa ou centralizada, mas uma rede de relações móveis e instáveis. No momento da filmagem, essa circulação se materializa quando o gesto criativo não está apenas sob domínio do diretor, mas atravessa cada integrante da equipe. Deleuze (2005), ao comentar a obra foucaultiana, reforça que o poder não possui essência em si, mas só pode ser apreendido em sua operação. Ou seja, no conjunto das forças em relação. Assim, os enquadramentos inesperados, os movimentos de câmera improvisados e as escolhas

coletivas revelam como o cinema documentário pode ser compreendido como um campo de forças, onde se disputa, se compartilha e se reinventa a própria noção de autoria.

Por nunca termos estado naquela casa e, eu, particularmente, nunca estive naquela cidade, não sabíamos dos barulhos externos. A residência está localizada em uma avenida bastante movimentada e em uma região com muita passagem de aviões. O que não é nada bom para a captação de som. Foi a primeira vez que trabalhei com Pitthi, mas logo, consegui entender por suas expressões quando o ambiente externo não nos favorecia. Conforme gravamos, eu sinto que a Kami também percebeu essa dinâmica. Naturalmente, ela para e repete uma fala. Caso se trate de algo mais importante, eu também peço para ela essa repetição do diálogo. Nessa situação, percebo com clareza uma situação que descreve a *auto-mise-en-scène*. Kami vai ficando cada vez mais a vontade com a câmera, com o nosso olhar para com ela e chega a quase esquecer de controlar a performance. Há um aditivo do nervosismo, do medo de não dar certo e que faz com busquemos controlar cada vez mais nossos movimentos para que nada saia errado, nada saia do controle. Ora, nesse caso, não há um certo e errado. Mas, mesmo assim, o sentimento permanece. Porque, caso seja a proposta, mesmo nesses primeiros momentos, que até demonstram mais nervosismo e mais esse controle corporal podem servir a proposta do filme. Por isso, há momentos da *mise-en-scène* mais ou menos desenvolta e todos eles fazem parte do processo. Se essa parte será usada no arquivo final do filme é outra história, mas essa progressão precisa acontecer para que exista *auto-mise-en-scène*. Até o final da manhã, tempo que gravamos, Kami esquece cada vez mais dos aviões que sobrevoaram o céu de Diadema. E cada vez mais, ela foca em se preparar para o evento, em acertar detalhes da maquiagem e em pentear corretamente a peruca que usa.

Proporcionar o espaço adequado de construção da *auto-mise-en-scène* deve vir do roteiro do documentário. Eu sabia que nesse primeiro momento antes do evento, eu tenho mais tempo de diálogo com a Kami, longe da multidão da *PerifaCon*. Mas, estamos falando da primeira gravação, do seu primeiro encontro com a nossa câmera. Logo, seria muito direto apenas apontar essa câmera no primeiro encontro e esperar que ela respondesse tudo naturalmente e olhando para mim. Eu percebo que esse filme não pede essa abordagem. Ao invés disso, a proposta escrita seria a de, enquanto ela monta o *cosplay*, nós conversamos. Em nenhum momento da entrevista, Kami olha diretamente para mim. Isso porque, ela está focada em sua atividade, que é montar o *cosplay* da melhor forma possível, algo que ela tem muita experiência e faz muito bem. Mas, cada evento é único e ela precisa se concentrar nas ações. E novamente, me lembro que cinema é ação, seja ele ficção ou documentário.

Principalmente no documentário, pode ser mais difícil aplicar essa ação, mas ela precisa existir e precisa movimentar a história do filme. Essa história, que é um recorte da vida de Kami, existe no mundo real, mas precisa existir dentro do filme. Então está aí o grande desafio, recortar essas ações que existem no mundo real para o mundo do filme. O que escolher? Como escolher? A escrita do documentário existe em todas as etapas do filme: pré-produção, produção e pós-produção. Se antes, no roteiro, eu escrevi como imaginava a cena da Kami se arrumando, ali, no momento da gravação, eu tenho o poder de reescrever essa cena.

Tudo fluiu muito bem na primeira parte do dia, Kami está à vontade com as perguntas e conseguimos desenvolver bem as cenas. Muitas das respostas são mais profundas do que imaginei e já penso que o material gravado ganhará mais espaço no filme. Ver a Kami montada com o *cosplay* da Utena é um momento mágico (figuras 46 a 49). Ela está linda. A reação dela ao se ver pronta também, um trabalho de meses e um sonho de anos de fazer aquele *cosplay* em específico. Tudo isso torna esse momento muito especial. E agora, seguimos para o evento.

**Figuras 46 a 49** - Fotografias do primeiro dia de gravação do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2024), em Diadema - SP.



Fonte: Acervo pessoal (registros por Erik Ely e edição por Lara Guimarães).

Em Diadema, Leandro, o responsável pela casa que nos hospedamos, também atua como motorista no filme, nos levando até o local do evento. No roteiro, eu escrevi que a *cosplayer* se deslocaria ônibus até uma feira *nerd*, mas muito mudou nesse meio tempo. Estávamos muito longe de onde eu inicialmente imaginei essa gravação. Mas, as circunstâncias ainda são as mesmas, o trajeto até o evento. No caminho, converso um pouco sobre as expectativas da *PerifaCon* e começo a pensar que, mais importante que a ida para falar disso, será a volta. Algo que aprendo com o filme sobre as entrevistas é a parte de fazê-las no momento certo. Nesse caso, a emoção do final do dia será completamente diferente e trará a carga necessária para momentos específicos do filme.

Ao chegar no evento, fizemos o nosso cadastro e seguimos para conhecer o espaço. Como um bom evento de anime, tudo acontece ao mesmo tempo e em todo o lugar. Kami tinha combinado de encontrar sua amiga, Moo, para pegar a espada da Utena e completar o cosplay. Nesse caminho, passamos por muitos lugares e os momentos do filme vão acontecendo. Em um primeiro momento, eu sinto que havia uma ânsia por filmar tudo ao meu redor. Existe um medo muito grande de perder alguma cena, afinal, tínhamos vindo de tão longe e estamos falando de capturas que não podem ser facilmente recriadas. Por esse receio existir, inicialmente, gravamos muito material. E, além da Kami, gravamos com outros *cosplayers* que encontramos no evento (figuras 50 a 53). Diferente de outros eventos que estive, posso perceber a maior participação negra de público estando com ou sem *cosplay*. Da mesma forma que eu me vejo deslumbrado com isso, eu quero que a Kami também esteja. Muito do meu olhar do filme passa pelo olhar dela. Ela é a protagonista do filme e uma protagonista ativa, que leva a equipe de produção a criar em lugares que antes não haviam sido explorados.

**Figuras 50 a 53** - Fotografias do primeiro dia de gravação do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2024), na 4ª PerifaCon, Diadema - SP.



Fonte: Acervo pessoal (registros por Erik Ely e Aristótelis Tothi e edição por Lara Guimarães).

Depois de um primeiro momento mais turbulento, nos organizamos para que Kami guie a gravação. Ela é responsável por falar com os *cosplayers*, convidando-os para o filme e gravando uma cena curta que compõe o material. Nosso recorte é o de *cosplayers* negros, independente dos personagens serem originalmente negros ou não. Essa dinâmica funciona muito bem. Eu, enquanto cineasta e responsável pela gravação, não possuo a mesma conexão que Kami ao falar com outros *cosplayers*. Minha conexão é com ela. Sendo assim, ela está responsável por essa comunicação, o que funciona muito bem para essa gravação que fazemos com cada um deles.

Pouco tempo depois, Moo chega e nos encontramos com ela para a entrega da espada, momento que depois vejo ganhar mais destaque no filme. E, ao invés de pegar a espada emprestada, Kami ganha ela de presente. Em minha cabeça, fico feliz por ela e também pensando em várias formas de como isso se encaixa com a cena final do filme. “Muitas pessoas creem que o roteiro de documentário não existe. Talvez tenham razão” (Guzmán, 2017, p. 27). Talvez não. O filme se reescreve enquanto vivo ele e vai se reescrever novamente na montagem. O roteiro foge ao meu controle e eu torço para que fuja cada vez

mais. Ainda tenho um bom tempo para pensar nas cenas. Por fim, ao longo do evento, conheço muitas pessoas e ainda consigo aproveitar um pouco das atividades.

Com o encerramento das atividades do dia, retornamos à estadia. No trajeto, a gravação realizada dentro do carro funciona como um momento de pausa e reflexão sobre as experiências vividas até então. Mais do que um registro circunstancial, essa cena vai se revelando como fundamental para o desenvolvimento do processo narrativo, pois condensa impressões imediatas e espontâneas dos participantes. Durante a prática de filmagem, é possível perceber quando uma cena alcança maior densidade expressiva, ainda que no roteiro escrito esse impacto não estivesse previsto. Esse tipo de percepção, que se dá no próprio ato de filmar, orienta tanto as escolhas de direção quanto os rumos da montagem, podendo também gerar um certo preciosismo de determinados momentos em detrimento de outros, o que não é desejado.

No caso específico deste documentário, as gravações no carro após o evento se mostram como algumas das mais significativas. Elas carregam não apenas a intensidade emocional acumulada durante a filmagem, mas também a espontaneidade de entrevistas feitas em um momento de calma, em que ainda estamos imersos na experiência. Considero que esse enquadramento temporal e espacial foi decisivo. Se tais entrevistas fossem realizadas no dia seguinte, em outro ambiente, dificilmente teriam a mesma força narrativa. Esse episódio ilustra como a *mise-en-scène* no documentário se constrói a partir do encontro entre planejamento e contingência. E também, como determinadas escolhas estéticas e contextuais podem potencializar a construção de sentido no filme.

Em casa, na hospedagem, todos estamos cansados após um dia intenso de trabalho. No final do dia, nos reunimos na varanda da casa. Pedimos um lanche e tomamos um vinho. Falamos do filme, mas também falamos de muitos outros assuntos. Esses momentos de conversas descontraídas, eu considero que também são parte de um filme documentário. Somente a encenação capturada pelos equipamentos audiovisuais vão para o filme, mas tudo que acontece na frente e atrás das câmeras interfere diretamente no que é filmado. A *mise-en-scène* se manifesta quando eu digo ‘ação’, mas sua construção vem de antes, de bem antes, dos nossos encontros, das nossas chamadas e tudo o que aquela pessoa viveu. Não escrevo esse trecho pensando que o documentarista não deve descansar, que deve estar ‘trabalhando’ nesses momentos. Tais reflexões eu somente vim a ter com a passagem de tempo das gravações e, com isso, reforço a importância de momentos como esses. Momentos com a câmera desligada podem vir a ser tão importantes quanto os momentos filmados no

documentário. Isso é viver o filme. Ao refletir sobre o material, lembro de algumas reflexões do fazer documental de Jean-Louis Comolli (2010).

Não ter pressa  
 filmar o tempo que passa  
 os silêncios  
 os vazios  
 os tempos mortos  
 filmar algumas coisas  
 acompanhar  
 seguir  
 fazer companhia  
 ficar com alguém  
 ocupar-se do que está vivo.  
 O cinema documentário  
 numa palavra  
*tem interesse na parte  
 não acabada do mundo* (apud. Guzmán, 2017, p. 71).

No dia seguinte, Kami se prepara para montar seu cosplay de Jiraiya, outro cosplay que foi feito pela primeira vez por ela. É muito bonito acompanhar os detalhes, desde a maquiagem até as camadas de roupa. Esse filme lida diretamente com personagens conhecidos, que acompanhamos por anos e ali, no evento, um cosplay traz esse personagem à vida. Eu lembro de ficar imaginando como seriam as reações das pessoas no evento. Com a experiência do dia anterior, a montagem do cosplay é mais rápida e o trabalho da equipe acompanha essa produção. Estamos em um ritmo similar e isso também se repete no evento.

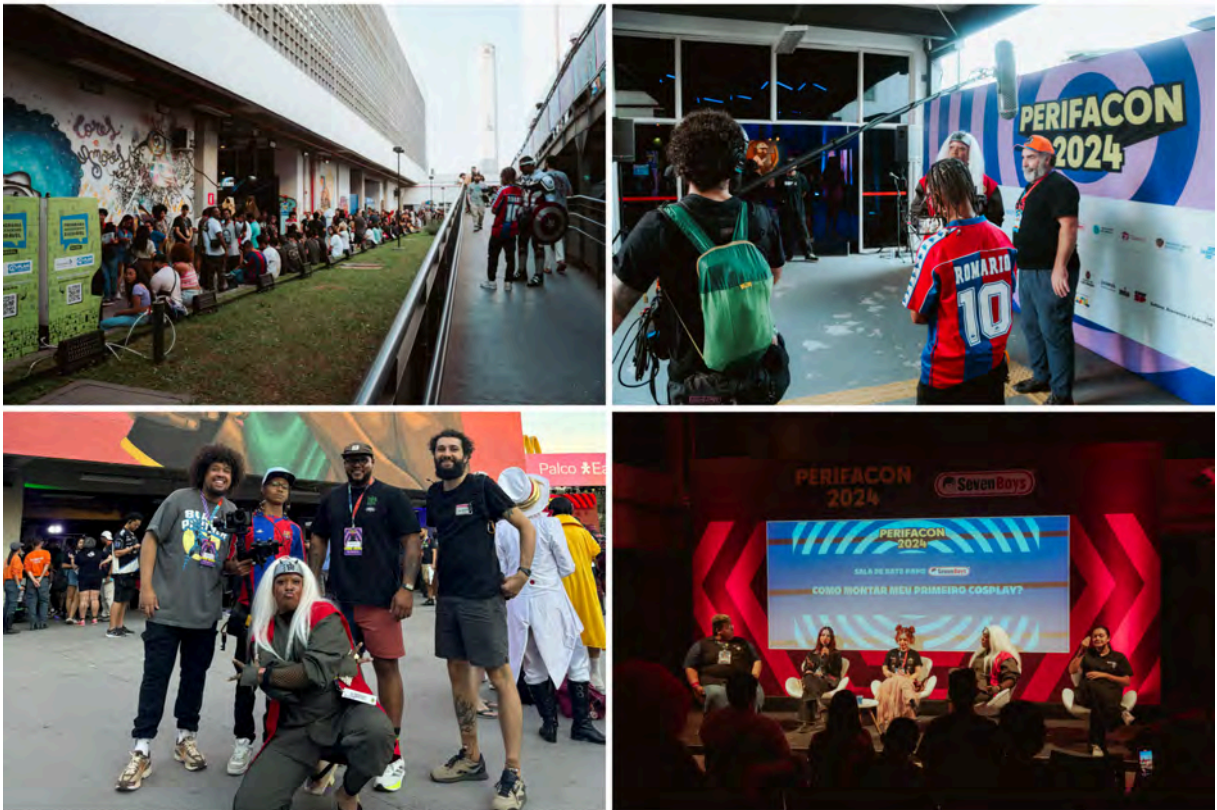
Gravamos novamente a ida para o evento e a chegada é ainda mais impactante que a do dia anterior. Assim que chegamos, os olhares se voltam para a Kami. Diferentemente do primeiro dia, ela está sendo mais reconhecida pelo cosplay e pelo personagem. Com isso, a dinâmica de gravação também muda. A equipe chega em um ponto centralizado do evento e por lá ficamos. Naturalmente, as pessoas vêm tirar fotos com a Kami, pessoas que participavam do evento e outros *cosplayers*. Nós assumimos uma posição de acompanhar esse ritmo, com uma postura que mais observa do que incita. É muito bonito ver aquele momento pelos diversos olhares das pessoas que estão ali presentes. São crianças, *cosplayers*, famílias, jovens, pessoas de diversas idades, entre outros (figuras 54 a 57). No final, até mesmo o dublador original do Jiraiya no anime, Raul Schlosser, aparece e interage com Kami. Nós já sabíamos que ele estaria no evento, houve uma palestra e um *meet and greet*<sup>19</sup>, mas o encontro

---

<sup>19</sup> Um *meet and greet*, pode ser traduzido e adaptado como um ‘encontro com fãs’. Em eventos de anime, é um momento em que fãs podem encontrar dubladores, *cosplayers* ou artistas convidados para conversar, tirar fotos e pedir autógrafos.

naquele lugar se mostra uma grata surpresa. Se restava alguma dúvida de aprovação do cosplay da Kami, não tinha mais o que ser discutido. Afinal, uma das pessoas que trabalhou originalmente na adaptação brasileira do anime estava ali presente e assim como todos nós, amou o cosplay. Depois disso, tenho também meu próprio momento de ‘tietar’ um pouco e após fazermos algumas imagens, seguimos com a gravação.

**Figuras 54 a 57** - Fotografias do segundo dia de gravação do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2024), na 4ª PerifaCon, Diadema - SP.



Fonte: acervo pessoal (registros por Erik Ely e edição por Lara Guimarães).

Circulamos mais um pouco pelo evento até o horário da mesa ‘Como montar meu primeiro cosplay?’, que a Kami participa enquanto apresentadora. Eu gosto muito de como ela é uma personagem ativa na criação do documentário, tendo ido atrás de participar mais do evento e de conseguir espaço para a equipe do filme. Isso somente é possível em um filme, em que diretor e personagem, ambos almejam um lugar comum. Um passo leva a outro também, assim que surgiu a possibilidade de participar de um grande evento, ela também correu atrás e fomos nos adaptando às limitações. Há uma disposição muito grande de, de fato, investir trabalho e tempo no filme, para além dos recursos financeiros, que considero que foram utilizados muito bem. Aqui, destaco o trabalho da Paula e do Rui, que fazem a

produção executiva do filme e sabem lidar muito bem com tudo que está acontecendo. Posso afirmar que esse filme é um sonho realizado.

De volta ao evento, a mesa reúne um público considerável, tendo enquanto participantes: o *cosplayer* Well Renato, Gina Malheiros, do *Ahsokas Assemble* e Ana Paula Garcia, do *Mandalorian Builders*, ambos grupos voltados para auxiliar cosplayers. Esse momento de conversa com outros cosplayers na mesa serve como um tempo para fugirmos da entrevista clássica, uma vez que a Kami também conseguiu refletir sobre diversos assuntos pertinentes ao filme no debate. A partir das opiniões formuladas na mesa, eu consigo entender o discurso do filme também se alinhando não somente à Kami, mas também ao pensamento de outros *cosplayers*. Destaco essa parte principalmente em relação à construção do personagem fictício do filme, Caio, que estava prestes a nascer e que leva muito das experiências negativas ali retratadas na mesa.

Ao final do dia, ainda conseguimos andar um pouco e aproveitar um tempo livre para curtir o restante do evento. Ficamos um pouco no show do rapper Nill e, de repente, bem no início da apresentação, ele me solta um “olha só o Jiraiya, meu dia até ficou melhor agora”. Tudo tem sido muito cansativo, trabalhoso e divertido ao mesmo tempo. Na volta, gravamos o retorno para a estadia e eu sabia que esse momento pós-evento era muito forte. Como a Kami mesmo disse, nesse momento, estamos em um misto de sentimentos. E eu acho certo dizer que ela também fala por mim nesse momento. Registrar esse momento de maneira mais humana e sensível deve partir de um ponto comum entre realizador e aquele que é filmado. Se fosse um momento que não tivesse tanta importância para mim, ela provavelmente perceberia e a cena não seria a mesma. Aqui, ainda que tenhamos muito o que gravar, é um momento de encerramento daquela primeira parte das gravações e mais nos aguarda no futuro. Voltamos para a estadia e no dia seguinte, 29 de julho, Kami retornou para Brasília e o resto da equipe do filme, para a cidade de Goiânia.

Em 12 de agosto, participo da banca de qualificação. Para a banca, junto de Raio, montador do filme, preparamos um pequeno teaser do curta-metragem para apresentar. Estão na banca Geórgia, Marcelo e Luciana, mal posso esperar para mostrar o filme finalizado para eles. Ou melhor, mal posso esperar para ver o filme finalizado. Muitas considerações sobre o trabalho escrito, sobre o filme e após o trabalho qualificado, seguimos a produção a todo vapor.

A segunda parte das gravações acontece em 12 e 13 de outubro de 2024, em Brasília. Nesse meio tempo, em conversa com a Kami, pensamos juntos em locais para gravarmos as

sequências externas. O plano é gravar em um cenário para um ensaio fotográfico com os *cosplays* e na casa da atriz, ambas gravações também com Ana, uma outra amiga de Kami e *cosplayer*. Vamos com uma equipe reduzida para Brasília, na viagem estão: eu (Diretor), Kami (Atriz) Tothi (Direção de Produção), Hudson (Direção de Fotografia), Iara (Técnica de Som Diretor), Raio (Assistente de Câmera), Lara Guimarães (Fotógrafa *Still*) e Seu Antônio (Motorista). Em Brasília, estão: Kami (Atriz) e Ana (Atriz).

Confesso que me sinto mais despreparado do que antes. Essas gravações são bastante espaçadas das diárias anteriores. Por conta de outras demandas, acabo por não me preparar tanto antecipadamente. No dia três de outubro faço uma chamada com Kami para decidirmos questões das gravações. Após muito conversarmos, tanto com a equipe e com Kami, chegamos à conclusão de gravarmos no Parque Ecológico Dom Bosco, localizada no Lago Sul, em Brasília - DF. A decisão do local foi feita pensando no melhor espaço para gravação, sendo seguro, de fácil circulação e similar ao descrito no roteiro, se conectando também com os personagens de seu *cosplay*. Eu trouxe essas informações em cima da hora para a equipe, mas acaba sendo possível organizar tudo no prazo que temos. Nos dias anteriores à gravação, estou completamente focado na produção do filme, sigo correndo atrás do tempo perdido.

Com todos da equipe já na van, saímos cedo de Goiânia rumo a Brasília, uma viagem de quase 3 horas. Chegamos quase na hora do almoço e fomos direto para a casa de Kami. As gravações estão previstas para depois do almoço. Antes de gravar, também aproveitamos um pouco do tempo para visitar o Parque Ecológico Dom Bosco. Deixamos os equipamentos na casa dela e vamos almoçar. Depois disso, as gravações seguem até o final do dia (figuras 58 a 61). Há algo muito íntimo sobre gravar na casa de uma pessoa. Kami mora com a mãe e a irmã. Elas também são atingidas pelo turbilhão que é uma gravação. Move isso, move aqui e se ajeita nos espaços. Por mais que eu não queira mexer em nada, acabo desorganizando um pouco o espaço. Nossa casa também é nosso cantinho seguro, deixar tantas pessoas adentrarem esse local também não é fácil.

No quarto de Kami, é possível entender mais dela a partir de suas coleções. Ela mostra coleções de mangás, bonequinhos e outros objetos relacionados ao universo *nerd*. Há algo ‘clichê’ sobre mostrar o quarto de um personagem em um filme de ficção para entendê-la, mas no documentário, como se trata do quarto real da pessoa, me parece ser mais honesto. Também traz algo sobre o consumismo de sermos o que compramos, mas também é possível de levar para um lugar de que somos o que queremos mostrar, o que compramos para expor e colecionar. Me identifico com vários elementos do quarto dela, ainda que no meu caso, ele

seja menos voltado para a cultura japonesa. A escrita dessas cenas no quarto também vem de um lugar que possibilita ao público se conectar com o filme e a personagem, pensando principalmente em um público mais jovem. Por trazer esse padrão de outros filmes, também penso em não abrir o filme com essas imagens, mas, agora, no momento da gravação tudo é muito difuso em minha cabeça, esses são pensamentos que ainda virão a ser formulados. No quarto de Kami, seguimos gravando com ela até a chegada de Ana.

**Figuras 58 a 61-** Fotografias do terceiro dia de gravação do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2024), na casa de Kami Júpiter, Brasília - DF



Fonte: acervo pessoal (registros por Lara Guimarães).

Quando a amiga chega na casa de Kami, percebo Ana mais tímida e menos à vontade com a câmera. Em meu planejamento, escrevi alguns temas para que elas desenvolvessem diálogos em cima. Algo específico que planejei foi a conversa delas sobre o grande evento cosplay do filme, mas isso não acontece. A conversa é livre e a câmera registra bastante tempo, deixando cada vez mais elas desenvolverem uma conversa descompromissada. Essa conversa solta me interessa mais que o meu planejamento. Eu não as corrijo, apenas sigo o curso da gravação. Elas vão ficando mais à vontade e a câmera faz movimentos livres, diferentes enquadramentos e continua a observá-las. No documentário, é importante estar

aberto a essas mudanças, quebrar isso e advertir demais as personagens pode levar a bloqueá-las em sua própria construção. Portanto, eu sempre estou atento ao que é equivalente ao meu desejo e tento analisar se isso está próximo do desejo do filme. Isso é, não o que eu quero, mas o que ele precisa para que a narrativa seja desenvolvida. Em momentos irei priorizar a narrativa, em outros os meus desejos e em outros os desejos de Kami. Isso que está acontecendo no momento da gravação é o jogo de cena.

Kami também grava reações aos diálogos do personagem do *YouTuber*. Nesse momento, essas gravações não foram feitas e acabaram sendo deixadas para a última diária. Eu pensava que no meio tempo da produção do filme, podíamos encontrar situações reais que inspirassem mudanças no texto deste personagem. Mas isso não aconteceu. Em meio a conversa, junto de Ana, Kami fala sobre os cosplays do dia seguinte. Ana decidiu fazer o cosplay de Arima Kana, de *Oshi no Ko*, e Kami, Sakura, de *Street Fighter*. Esses cosplays foram decididos previamente, sendo uma escolha que partiu de cada uma delas. Nessa diária, eu planejo fazer uma entrevista direta com Kami, sem outras ações acontecendo, mas sigo incerto quanto a isso. Por mais que eu queira algumas respostas diretas e mais elaboradas sobre alguns assuntos, eu sinto que o filme não combina com essa linguagem. Pode ser uma insegurança falando mais alto, buscando registrar falas mais didáticas sobre o tema do filme. Por fim, deixo este momento para a diária seguinte.

Dormimos em um hotel e no dia seguinte, logo cedo, seguimos para o Parque Ecológico Dom Bosco. Lara, na função de fotógrafa *still*, se torna um personagem do filme, realizando um ensaio fotográfico com Kami e Ana, no momento, montadas como Sakura e Arima, respectivamente (figuras 62 a 65). Enquanto o ensaio acontece, fazemos algumas imagens em estilo de bastidores e, em seguida, gravamos poses e ações das *cosplayers*, que foram utilizadas para compor uma sequência no estilo de ‘abertura de anime’ do filme. Terminada a gravação da cena do ensaio fotográfico, no meio da manhã, Kami muda de cosplay, se montando novamente como Jiraiya. Fazemos mais algumas imagens dela montada com o *cosplay* e imagens de *still* para serem combinadas com técnicas mistas de animação. Seguimos gravando até a metade do dia e paramos para o almoço.

**Figuras 62 a 65** - Fotografias do quarto dia de gravação do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2024), no Parque Ecológico Dom Bosco, Brasília - SP.



Fonte: acervo pessoal (registros por Lara Guimarães).

Na segunda metade do dia, seguimos para a casa de Kami. Ainda havia cenas para serem gravadas e cada vez mais, me distancio da ideia de gravar a entrevista direta. No final do dia, com o tempo da diária mais apertada, acabo cancelando a gravação da cena. Ao invés disso, gravamos mais com Kami e Ana. Também gravo Kami mostrando o processo de produção dos cosplays e retocando a pintura da espada da Utena, que ganhou de presente no evento. E logo, finalizamos mais uma etapa de gravação do filme (figuras 66 a 69).

**Figuras 66 a 69** - Fotografias do quarto dia de gravação do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2024), na casa de Kami Júpiter, Brasília - SP.



Fonte: acervo pessoal (registros por Lara Guimarães).

Um outro ponto importante de se levantar é que, inicialmente, havia escrito que Kami se encontraria com uma amiga negra, mas houve uma mudança da atriz no período próximo à gravação. Novamente, retorno sobre as minhas expectativas para o filme e da história que existe no papel. No roteiro, o filme não existe, ainda mais quando se trata de um roteiro imaginário. Ele existe apenas na minha cabeça e trata de coisas que podem acontecer ou não. Por conta do tema do filme, havia a intenção de construir esse encontro de mulheres negras que fazem cosplay e realizam esse ensaio juntas. No entanto, o mundo real nem sempre corresponde ao que idealizamos, mas é fundamental que o filme se sustente nesse real. Gosto especialmente dos diálogos gravados na casa de Kami. Foram longos minutos de conversas aparentemente despreziosas, mas que revelam muito sobre o universo cosplay, a dinâmica dos eventos e os desafios do cotidiano. Enquanto no meu roteiro, eu planejava levar as conversas para um debate racial, na gravação, levamos para outros temas.

No caso de Kami, a *auto-mise-en-scène* se manifesta na liberdade de conduzir as conversas para lugares não previstos inicialmente, trazendo uma dimensão de autenticidade e complexidade para a personagem. Ao desenvolver uma personagem negra, é tão importante

quanto levantar temas sociais, reconhecer que sua existência também se dá em dilemas cotidianos. Assim, mesmo quando não falamos diretamente sobre raça, inevitavelmente falamos de raça. Dessa forma, isso acontece sob o prisma da experiência integral daquele que é filmado, e não apenas pelo recorte da opressão. Essa abertura para a *auto-mise-en-scène* permite que personagens negras apareçam em sua pluralidade, vivendo de tudo, inclusive aquilo que não está diretamente ligado ao marcador racial, mas que ainda assim o atravessa.

Ainda que seja um curta-metragem, é possível almejar essa complexidade para as personagens do filme. Esse descolamento é, justamente, uma das potências do documentário. Quando a personagem, ao falar a partir de si, escapa do controle do roteiro e assume o papel ativo na construção de sua própria imagem. É quando o sujeito filmado encena a si mesmo, produzindo sua própria narrativa diante da câmera.

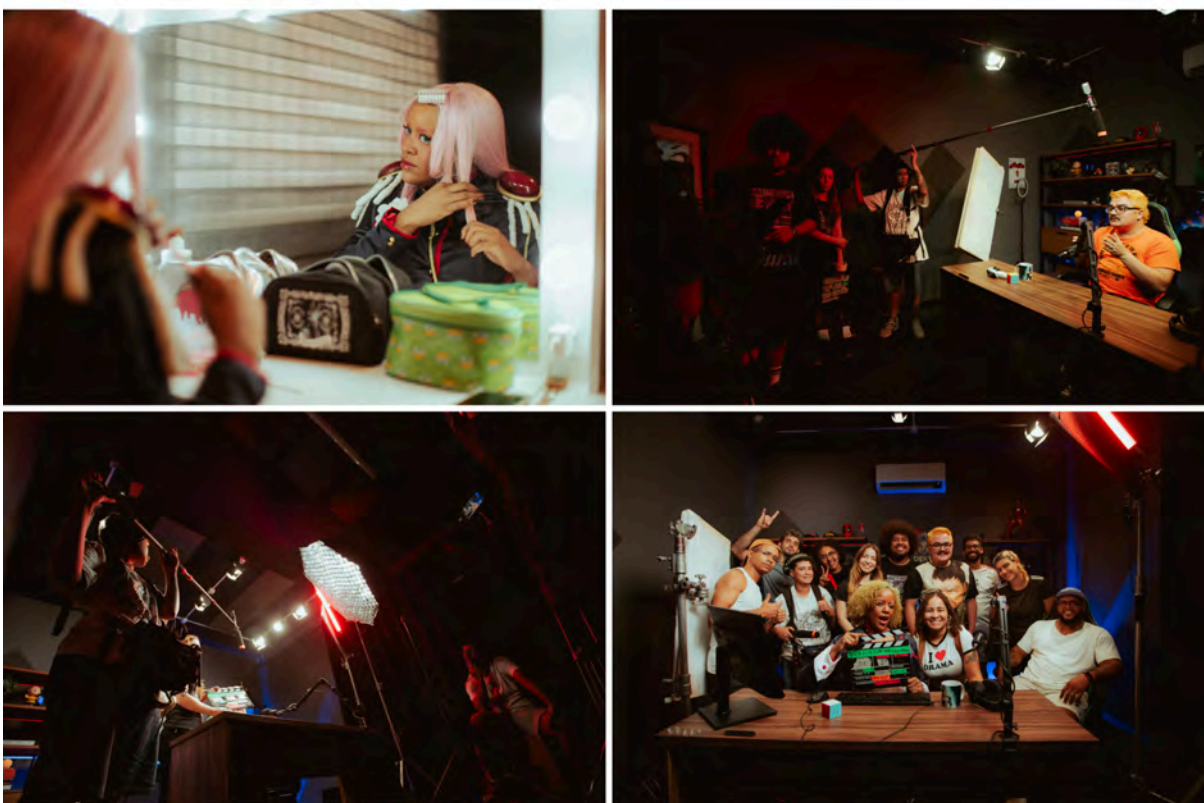
A última diária de gravação do filme ocorre em 22 de novembro de 2024, em Goiânia. Dessa vez, ao invés de irmos até outro lugar ou até a Kami, ela vem até nós. Isso porque, essa diária foi planejada para ter uma dinâmica que se aproxima de uma gravação de ficção. Logo, é necessário uma equipe maior. Toda a gravação ocorre em um estúdio, onde montamos o cenário do *Caô Nerd* e Caio Gustavo, que foi interpretado por Marcus Lazaro. Desde a escrita do roteiro, eu imagino o Marcus nesse papel, eu já o conhecia de seu canal do *YouTube*, que por sinal, não tem nada a ver com o personagem retratado. Mas, em vez de recorrer a um ator profissional, opto por alguém que já tivesse afinidade com a câmera, atuando como apresentador, e que, ao mesmo tempo, pudesse interpretar um personagem fictício. Essa possibilidade me chamou muito a atenção. Explico o filme para o Marcus e ele topa o desafio, com a condição que seu visual mudasse drasticamente. Sendo assim, ele muda a cor do cabelo e tira a barba, deixando apenas o bigode. Também ensaio com ele por alguns dias antes do dia da gravação.

No dia da gravação, Kami e Marcus se encontram pela primeira vez. Além dos atores, estão: eu (Diretor), Tothi (Diretor de Produção), Hudson (Diretor de Fotografia), Naja (Técnico de Som Direto), Wendell (Diretor de Arte), Raio (Chefe de Maquinária), Victoria (Assistente de Câmera), Nayara Tavares (Assistente de Direção), Lara Lopes (Assistente de Arte) e Lara Guimarães (Fotógrafa *Still* e *Making Of*).

Na primeira parte do dia, Wendell e Lara transformam um estúdio de gravação no cenário do *Caô Nerd*. Depois, chegamos para gravar. Começo com Marcus, como Caio, e as suas cenas de *vlog*. Sobre o personagem, a intenção da escrita dele é que, em todas as cenas, menos em seu momento final, ele fosse retratado pelas lentes de uma câmera. Suas cenas são

compostas a partir de *vlogs*, uma *live* e um vídeo de *unboxing*. Somente em seu momento final, ele seria visto fora da ‘câmera de vlog’, ao ser confrontado por Kami. Na direção, tanto Kami quanto Marcus são dirigidos em uma dinâmica de filme de ficção. Temos claquete, ação e corta, *takes* 01, 02 e quantos forem necessários. A diária é longa e deixo o mais difícil por último, que será o final do filme, o grande duelo entre Kami e Caio.

**Figuras 70 a 73** - Fotografias do quinto dia de gravação do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2024), em Goiânia - GO.



Fonte: acervo pessoal (registros por Lara Guimarães).

Na segunda parte do dia, Kami se monta em uma versão não-completa do cosplay de Utena. Na cronologia do filme, pós-evento, ela termina se encontrando com o *YouTuber* que tanto destila ódio ao longo do documentário (figuras 70 a 73). Nesse momento, Kami também assume uma postura de personagem de ficção, ainda que interpretando a si mesma naquele momento. Toda a dinâmica da cena, os movimentos e *beats* são revisados dias antes por mim e por Hudson, diretor de fotografia do filme. Ao trabalhar nos enquadramentos e movimentos de câmera da cena, elaboramos um plano para Kami desenvolver uma espécie de ‘poder’. Afinal, já que estávamos fugindo tanto no real, por que não extrapolar ainda mais? Na sequência, Kami corta Caio no meio com a espada. Em seguida, na nova versão do roteiro, o

acertaria com um feixe de luz que sairia de sua mão. O plano é montar um jogo de câmera e dispositivos de luz que fariam esse ‘efeito especial’. Contudo, ao ensaiar a cena com Kami, não funciona na prática e ela manifesta um desconforto com a cena. Todo o final da sequência, para além do corte da espada, acaba por parecer muito artificial e Kami acha melhor não prosseguir com esse plano. Conversamos sobre e, no final, concordamos em não gravar a cena desta forma. Ao invés disso, Kami entra no estúdio e, sem dizer uma palavra, se dirige a Caio, o qual dilacera com um único golpe de sua *katana*. Em seguida, ele cai no chão e Kami guarda sua espada, encerrando assim o filme.

Concluir as gravações do filme traz um profundo sentimento de alívio, como a sensação de dever cumprido. No entanto, tenho consciência de que ainda resta um longo processo pela frente. Diante da quantidade de material produzido, carrego o receio de me perder na ‘ilha de edição’. Por outro lado, esse mesmo acúmulo de imagens me motiva a iniciar o trabalho de montagem o quanto antes, impulsionado pela expectativa de vislumbrar o momento em que o filme estará completamente finalizado.

### **4.3 Pós-produção**

Após a conclusão das gravações do curta-metragem, uma longa jornada ainda me aguarda. Com todo aquele volume de material gravado, é necessário também um grande período de tempo destinado à montagem e edição do produto final. Além disso, enquanto escrevo isso, muitos processos ocorreram em simultâneo até a finalização e estreia.

Junto com a apresentação da banca de qualificação, em 12 de agosto de 2024, exibo também um primeiro trecho editado do filme. A edição desse material é feita por Raio, que me acompanha por todo o processo na função de montador. Em um trecho de três minutos, ele reúne cenas dos primeiros dias de gravação, em São Paulo, que dão um primeiro “gostinho” do que seria o filme.

O primeiro corte oficial do filme, feito a partir da estrutura do roteiro, só veio a se tornar realidade no dia 21 de janeiro de 2025. Por conta da escolha de deixar a câmera e a equipe mais livre, eu não tive controle total em set e não sabia todo o tempo dos planos que estavam sendo gravados. Isso levou à necessidade de eu, enquanto diretor, rever mais vezes o material bruto, o que até então, ainda não consegui fazer. A todo momento eu tenho esse sentimento de que não estou fazendo o suficiente para o filme, não me dedicando por

completo. O documentário acontece no meio de muitas outras coisas, no meio da minha vida também e de outros trabalhos. Conciliar tudo isso também é parte do desafio de filmar o real.

Com o arquivo do primeiro corte em mãos, logo o envio para Kami, que me traz apontamentos que não havia percebido. Ainda que tenhamos vivido os mesmos eventos, não os vivemos da mesma forma e a nossa memória também é marcada por diferentes momentos do processo de gravação. Um comentário de Kami acerca do primeiro corte do filme me faz atentar quanto a isso. Ela não gosta do destaque dado ao primeiro dia de evento da *PerifaCon*, quando ela estava com o *cosplay* de Utena. Para ela, há um destaque muito maior do segundo dia de evento, no qual ela estava com o *cosplay* de Jiraiya. Pensar sobre esse destaque do que é mais importante para o diretor e o que é mais importante para a personagem me faz refletir sobre os desejos de cada um com o filme. E também sobre o quanto um filme perde ao deixar de dialogar com seus personagens durante a montagem. Ainda que esteja em uma primeira versão, o olhar de Kami me guia para essa e outras questões. E aqui, não falo de narrativa, mas da importância da pessoa que foi filmada e está se vendo no filme, se ver satisfeita com o material. Neste momento, considero mais importante ter o desejo da personagem colocado como prioridade, do que a minha leitura do que é o desejo do filme.

Em simultâneo, dou início a produção das trilhas musicais do filme. Para a parte instrumental, Lucas Moraes compôs músicas que referenciam trilhas de anime, mas, mais do que isso, que intensificam a experiência de filme, principalmente para momentos de maior impacto narrativo. De outro lado, chamei a *rapper* Luz Negra, que compôs uma música tema para o filme, *Ninja Preta*, embalada por uma letra escrita por mim e ela, que envolvesse menções ao filme e um *beat* produzido por Saggaz. Os dois processos ocorrem próximos um do outro e foi a primeira vez que acompanhei a composição de trilhas musicais. Por conta da proximidade do momento de montagem no qual o filme se encontra, a trilha musical molda muitas cenas do filme, tanto em tom como em ritmo.

Enquanto a trilha musical é composta, também a parte de identidade visual e animação do filme são produzidas. O pôster e toda a identidade visual é feita pelo *designer* Raphael Dourado (figura 74), juntamente com as animações digitais. E as animações analógicas e colagens são feitas por Nati Simão. Uma outra construção que surgiu com o avanço da montagem é a narração do filme, feita por Raul Schlosser, dublador da versão brasileira do Jiraiya. Após o contato com o dublador no evento, o segui nas redes sociais e pensei em uma forma de incluir uma pequena participação sua no filme. Reescrevo um pequeno texto de uma

das primeiras versões do roteiro do curta-metragem e, a partir disso, desenvolvo uma narração curta, que é dividida em algumas cenas para o filme.

Figura 74 - Pôster do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2025).



Fonte: Acervo pessoal (arte por Raphael Dourado).

Filmar com uma equipe reduzida também conta com sacrifícios a serem feitos e riscos que corremos. Uma das cenas do filme acabou comprometida, pois parte do material gravado se perdeu em razão da ausência de uma *logagem*<sup>20</sup> correta. Me refiro a cena do *unboxing* da estátua do Jiraiya, que foi gravada em duas câmeras. No entanto, o material de uma das câmeras foi perdido. Ainda que tenha sido um impacto para o plano original, consigo finalizar a cena com algumas alterações.

Conforme o tempo foi passando, os cortes iam ganhando mais roupagem e um tempo de tela muito maior que o esperado. Para se ter uma ideia, o quinto corte, feito em março, chegou a ter 56 minutos de duração. Um número que, caso falasse de um material finalizado, seria considerado um longa-metragem. Dessa forma, depois de adicionar tudo que precisávamos na linha do tempo de edição do filme, o maior desafio era cortar. Afinal, o que deixar de fora do filme?

Além de atuar na orientação deste trabalho e acompanhar diretamente todo o processo de produção do filme, chamo a Geórgia também para atuar em uma consultoria audiovisual, focada nessa etapa de montagem do filme. Seu olhar, tanto de espectadora ávida como de curadora e júri de diversos festivais e mostras possibilita ao trabalho um amadurecimento mais rápido e potente da obra.

Eu gosto de pensar que o filme nasce na montagem, muitas de minhas ideias do roteiro são colocadas em prática somente na edição, que é quando descubro se elas funcionam ou não. Esse é o momento de testar e remontar de diferentes maneiras o material. Em determinada cena, Kami faz um jutsu<sup>21</sup> e o treina. Na narração, a voz de Jiraiya conta que somente irá ensinar aquele jutsu mais uma vez, e Kami segue treinando. Já no processo de montagem, Raio apresentou uma leitura distinta do que seria a cena, interpretando-a como um treinamento para ‘sabotar’ o Caô Nerd, que, em seguida, recebe uma estatueta representando um Jiraiya negro, em oposição ao tom de pele clara habitual.

Construir essa cena não fazia parte do meu plano inicial, mas o filme se enriquece justamente ao agregar múltiplos sentidos, sobretudo nas sequências mais lúdicas. Ainda que, nessas passagens de *mise-en-scène* ficcional, sobre as quais, teoricamente, eu teria maior controle, esse controle nunca é absoluto. E, nesse jogo de poder, não busco um domínio total e irreduzível. Assim, sigo por uma construção de sentido sugerida tanto pela interpretação de

---

<sup>20</sup>*Logagem*, realizada pelo profissional de Logger, contempla a organização e *backup* do material gravado em uma produção audiovisual.

<sup>21</sup>Técnica especial ou habilidade mágica presente no universo da série de mangá *Naruto* (Masashi Kishimoto, 1999-2014), geralmente utilizada pelos ninjas em batalha ou treinamento.

Raio quanto pela própria performance de Kami, demonstrando como a cena se transforma em um espaço coletivo de criação.

No dia 15 de maio, após 13 versões, finalizamos o corte do filme, já com trilha musical e uma base para as animações. Com menos de um mês restante para a estreia, ainda existem outras etapas a serem concluídas. Depois do corte finalizado, o filme segue para a mixagem de som, feita por Guile Martins e colorização, feita por Larry Machado. E, após isso, tudo está certo para a estreia do filme no início de junho. Falo com Kami e a percebo bastante nervosa com a estreia e a movimentação que o filme vinha gerando. Fazer um filme carrega esse tipo de potência: a exibição audiovisual alcança espaços, tanto físicos quanto discursivos, aos quais eu, individualmente, não tenho acesso. O filme circula por caminhos próprios, expande sentidos e projeta discursos que vão além da minha presença como realizador. Minha expectativa é que, após a primeira exibição, a obra continue a reverberar, adquirindo força para seguir por si mesma, em novos contextos e junto a diferentes públicos.

Como parte da divulgação da estreia do filme, realizo uma oficina intitulada ‘Introdução ao Cinema Documentário: Representatividade Negra e Desafios’, em um encontro do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI - IFG Anápolis) e no Colégio Estadual da Polícia Militar de Goiás Arlindo Costa, para turmas de 1ª, 2ª e 3ª séries do ensino médio, ambos em Anápolis. Falar sobre o processo do filme nesses espaços educacionais, mas com públicos tão distintos, me fez lembrar da importância do trabalho prático e como ele conecta as pessoas às discussões raciais e outros temas que discuto. Por meio da ação do filme, posso trazer minha experiência e ouvir também um retorno da comunidade externa.

Após um trabalho intenso de divulgação, o filme estreia no dia 07 de junho, no Cine Prime, em Anápolis. A estreia foi aberta ao público e contou com, pelo menos, 160 pessoas, extrapolando a lotação máxima da sala de cinema onde foi apresentada (figuras 108 a 111). Não havendo mais cadeiras disponíveis, algumas pessoas acabam por achar lugares na escada do cinema. Depois da sessão, fazemos uma conversa aberta entre mim e Kami. Depois disso, a equipe do filme também assiste ao filme em uma sessão fechada. Isso porque, por conta da sessão ter sido lotada, houve barulhos que atrapalharam em alguns momentos.

No debate da sessão de estreia do filme, um misto de sentimentos toma conta de mim. Por um lado, o público presente é bastante complicado, composto em parte por pessoas que não necessariamente estão interessadas na proposta do filme ou que demonstravam certa resistência ao tema, por outro, foi igualmente estimulante presenciar o encontro de

adolescentes. Também sendo possível ir ao encontro de jovens que, muitas vezes, não estão acostumados a frequentar salas de cinema, tendo ali uma experiência inédita. Esse contraste tornou o momento ainda mais significativo, pois revela tanto as dificuldades de recepção de uma obra que aborda questões raciais e culturais específicas quanto o potencial de abrir caminhos para novos públicos, em especial os jovens, para quem esse contato inicial pode despertar novos olhares e interesses. Eles são, em sua maioria, jovens que saem pouco de casa, muito presos aos estudos e a uma rigidez do ensino médio; e naquele local, junto dos amigos, eles estavam livres para se expressarem. O comportamento da maioria me fez, de fato, questionar se aquele era mesmo meu público ideal. Mas, ao final da sessão, o comentário de alguns poucos que estavam, de fato, interessados em assistir ao material, fez todo o sentido. Conversando após a sessão, percebi que escolher esse público significava também sair da zona de conforto proporcionada pelas sessões em festivais de cinema. Naquele contexto, o foco não estava prioritariamente na forma do filme, enquanto recurso estilístico, mas sim em seu discurso. O filme aborda a narrativa de uma cosplayer negra e a afirmação de que podem, sim, existir ninjas de pele preta. Essa mensagem chegou até eles de maneira clara. Contudo, ainda que não de modo plenamente consciente para o público, os recursos técnicos e estilísticos do filme foram fundamentais para potencializar esse alcance do discurso.

**Figuras 75 a 78** - Fotografias da estreia da sessão de estreia do curta-metragem documentário *Não Existe Ninja de Pele Preta* (2025), no CinePrime, em Anápolis - GO.



Fonte: acervo pessoal (registros por Diasfilm).

Ainda no debate, Kami traz uma questão que me fez lembrar por que esse tema desperta tanto interesse. Ela afirma que estamos muito acostumados a ver pessoas negras representadas apenas em contextos considerados ‘tradicionais’ ou ‘esperados’, como rodas de samba, a capoeira ou rituais de religiões de matriz africana. Mas, e fora desses espaços? Pessoas negras também habitam outros mundos, também transitam em ambientes majoritariamente brancos. Como é quando escolhemos narrar a história de uma mulher negra no interior da comunidade *cosplay*? Essa provocação é fundamental porque evidencia a necessidade de reconhecer que a identidade negra não se limita a espaços previamente associados a ela. Pessoas negras afirmam sua presença e sua identidade também nesses outros ambientes. Essa reflexão surge no encontro com o público e reforça a relevância deste trabalho e aponta para um primeiro sinal de sua contribuição social. Se, ao longo da pesquisa e da realização do filme, busquei entender como construir uma *mise-en-scène* que seja antirracista, esse debate mostra que ainda há muito a ser debatido sobre as reverberações do filme.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou compreender de que maneira um diretor negro pode trabalhar com personagens negros para construir, junto a eles, uma *mise-en-scène* e uma *auto-mise-en-scène* capazes de promover um cinema documentário antirracista. Para isso, foi fundamental considerar os atravessamentos raciais como elementos estruturantes do jogo de cena entre personagem e diretor, Kami e eu, ambos igualmente atravessados pela experiência negra.

O percurso da pesquisa evidenciou que, embora a figura do diretor detenha um lugar de poder na condução do documentário, ele não é a única figura responsável por mediar a *mise-en-scène* da personagem. Esta se constitui como resultado de uma complexa rede de conexões, que envolve não apenas o trabalho diante e atrás das câmeras, mas também a atuação da equipe e as condições concretas de tempo e recursos disponíveis. Na produção de um curta-metragem, tais limitações se tornam ainda mais visíveis, exigindo escolhas metodológicas que favoreçam a construção coletiva da cena.

A realização do curta-metragem *Não Existe Ninja de Pele Preta* constitui-se como um campo de experimentação prática e reflexiva. Enquanto cientista, eu percebo o campo de gravação como um grande laboratório de práticas audiovisuais. O filme aborda os desafios enfrentados por pessoas que praticam *cosplay* em um meio marcado por preconceitos, como foi possível perceber na comunidade *geek e nerd*. A escolha por realizar um filme, portanto, não se deu apenas como recurso metodológico, mas também como gesto político e acadêmico, que espero ter alcançado: valorizar a prática cinematográfica como forma de produção de conhecimento. A escrita da dissertação esteve, por um outro lado, profundamente ancorada na experiência em campo, de modo a registrar as tensões, dificuldades e descobertas desse processo, que é, simultaneamente, técnico e criativo.

Por outro lado, do ponto de vista teórico, o foco esteve na articulação do conceito de poder e sua aplicação no campo do cinema documental. O ato de filmar uma personagem negra revelou que o poder não se concentra em um único sujeito, mas se manifesta nas relações que atravessam o processo de criação, influenciando seu comportamento, escolhas e modos de representar. Assim, a disputa pela narrativa entre quem filma e quem é filmado não é apenas um embate de controle, mas um campo de trocas e resistências, de fissuras que emergem possibilidades de emancipação. O compartilhamento de saberes na construção da

cena, a recusa em reproduzir violências raciais e o uso da ficção como estratégia ética evidenciam que o cinema pode se tornar um espaço de reinvenção e prática antirracista.

Com o diretor sendo o detentor do poder no filme, se faz necessário lembrar que não é exigido que ele compartilhe essa força ao longo do processo de produção. O filme pode existir sem esse compartilhamento. Mas parte de sua escolha, fazê-lo, caso queira diminuir os poderes instaurados e promover uma criação do Outro. Por isso, ainda que esteja disposto a fazê-lo, é ainda mais necessário que ele mantenha uma escuta atenta e delegue, de fato, parte desse poder de criação à equipe do filme e aos personagens da obra. Caso contrário, a escuta não se faz de maneira aberta, e sem nenhuma intenção de dissolução do poder não há criação coletiva.

Após a vivência do encontro com a personagem, é necessário afirmar que nem todas as tentativas de aproximação e construção coletiva do filme se mostraram plenamente eficientes. A escrita do roteiro do curta-metragem, por exemplo, revelou tensões entre a intenção de promover um espaço verdadeiramente colaborativo e as limitações práticas impostas pelo tempo e o próprio desejo da personagem em escrever o filme no papel. Em outros momentos, a necessidade de organizar uma narrativa coesa também levou a escolhas autorais mais diretivas, que acabaram por reduzir a intervenção da personagem no processo criativo. O que, em momentos pontuais, não torna o processo menos colaborativo.

Essa constatação não diminui a relevância da proposta, mas evidencia a complexidade de se articular, na prática, uma *mise-en-scène* compartilhada. O processo demonstrou que a abertura à participação da personagem não garante, por si só, a horizontalidade desejada, uma vez que há fatores maiores que o filme interferindo. Esses atravessamentos dizem respeito à ordem lógica, estética e até emocional que imiscuem nessa construção coletiva.

Após um tempo de distanciamento do momento de gravação, mais importante do que a escrita, foram as informações que chegaram até a personagem. Com conhecimento também sendo poder, é raro encontrar produções cinematográficas que compartilham o objeto do roteiro com seus personagens, o conhecimento da história a ser contada. Isso é feito com o objetivo de reduzir interferências na *auto-mise-en-scène* do personagem, acabando por deixá-lo mais vulnerável, em um lugar de, quase sempre, improvisação e sem uma noção completa do todo. Compartilhar este poder é arriscar a construção do se espera da *auto-mise-en-scène*, mas também é o risco de potencializá-la ainda mais. No caso de *Não Existe Ninja de Pele Preta*, esse risco se mostrou válido e recompensador. Assim, a experiência do curta se fez necessária para demonstrar um exercício de aprendizado sobre os

limites e as possibilidades de um cinema documentário antirracista. Sendo esse proposto com a intenção de descentralizar o olhar do diretor, mas que ainda opera dentro de um campo marcado por assimetrias de poder.

A pesquisa contribui, dessa forma, para o campo das Performances Culturais, ao propor uma leitura da *mise-en-scène* documentária que articula atravessamentos raciais e as pesquisas acerca do conceito no cinema. Do mesmo modo, oferece ao campo do cinema documentário, uma reflexão sobre um pensamento de práticas antirracistas na construção da *mise-en-scène*, reconhecendo tanto as possibilidades quanto limitações desse movimento.

Para futuras investigações, considero relevante aprofundar a discussão sobre essas áreas que estão mais interligadas do que se imagina, dialogando com pesquisas de diferentes campos do conhecimento, seja no cinema documentário, nos estudos raciais ou nas performances. No geral, deixo o meu desejo de um maior aprofundamento em como diferentes gêneros não-ficcionais lidam com personagens negros em contextos de representação.

Esta dissertação se iniciou comigo me dirigindo a realizadoras e realizadores de cinema. E, agora, se encerra, portanto, com um convite a essas mesmas pessoas, mas estendo o convite a todos, a fim de continuar observando, refletindo e produzindo obras que, ao mesmo tempo denunciam as violências raciais, também sejam capazes de lidar com a valorização e história de personagens negros.

## REFERÊNCIAS

ANCINE. **Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual**. Rio de Janeiro: OCA, 2023.

BARBOZA, Renata Andreoni; DA SILVA, Rogério Ramalho. Subcultura Cosplay: a extensão do Self em um grupo de consumo. **ReMark-Revista Brasileira de Marketing**, v. 12, n. 2, p. 180-202, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRAGA, Maria Helena; COSTA, Vaz da; COSTA, Wendell Marcel Alves da. O Outro e a arquitetura da cidade: as relações de poder em Um lugar ao sol. **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 21, p. 97-113, 2017.

CAMARGO, Robson Corrêa. Per-formance e Performance Art: Superando as velhas tra(d)ições. **Revista Moringa-Artes do Espetáculo**, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, v. 7, n. 1, p. 11-27, 2016.

CANDANDA, Davidson Davis do Nascimento; BORGES, Roberto Carlos da Silva; OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. “CINEMA NEGRO BRASILEIRO”: HISTÓRIAS, CONCEITO E PANORAMA DE UM MOVIMENTO CINEMATOGRAFICO. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 14, n. Ed. Especi, p. 279-300, 2022.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados**, v. 31, p. 377-394, 2017.

CARVALHO, Noel. Introdução: Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jefferson. **Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005, p. 17-101.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DE, Jefferson. **Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1988.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. de Sebastião Nascimento (Trabalho original publicado em 1952). São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, (Obra original publicada em 1979), 1984.

FOUCAULT, Michael. **História da sexualidade: a vontade de saber (Vol. 1)**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FREITAS, Kênia. Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita. SIQUEIRA, Ana [et al]. **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo)**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018, p. 161-164.

GALINDO, B. “O negro no documentário brasileiro”. In: SILVA, P. H. (Org.). **Documentário brasileiro: 100 filmes essenciais**. Belo Horizonte: Letramento: Canal Brasil: Abraccine, 2017.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2014.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. **Educação Antirracista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03**. Brasília, MEC, SECAD, pp. 39 - 62, 2005.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, Editora Vozes, 2017.

GUIMARÃES, César; CAIXETA, Rubens. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, J. L. **Ver e poder: a inocência perdida** - cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

GUIMARÃES, César Geraldo. **A cena e a inscrição do real**. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553, n. 21, 2011.

GUIMARÃES, Rodrigo Gomes. **A voz do Outro na voz do documentário**. 2019. Tese de Doutorado (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários**. Edições Sesc, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, v. 10, 2006.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **DEVIRES - Cinema e Humanidades**, v. 2, n. 1, p. 86-101, 2004.

hooks, bell. **Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas**. Elefante Editora, 2023.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Elefante Editora, 2019.

KRENAK, Ailton (Org.). **Hiromi Nagakura até a Amazônia com Ailton Krenak (Catálogo da Mostra no CCBB)**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2024.

LABAKI, Amir. **Introdução ao Documentário Brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

SANTOS, Paulo Rodrigues dos. A concepção de poder em Michel Foucault. **Especiaria**, v. 16, n. 28, p. 261-280, 2016.

SÜSSEKIND, Laura. **Conheça Adélia Sampaio, primeira diretora negra a lançar um longa-metragem no Brasil**. Mídia NINJA, 20 nov. 2024. Disponível em:

<<https://midianinja.org/conheca-adelia-sampaio-primeira-diretora-negra-a-lancar-um-longa-metragem-no-brasil>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

LINS, Consuelo. Bernardet e seus espectros. In: NETO, Símplicio (Org.). **Cineastas e Imagens do Povo (Catálogo da Mostra no CCBB)**. Jurubeba Produções. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2010, p. 127-145.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder** (R. Machado, Trad. e Org). Rio de Janeiro: Edições Graal, (Obra original publicada em 1979), 1984.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. Editora Perspectiva S/A, 2023.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. N-1 Edições, 2018.

MIGLIORIN, Cezar. A voz do outro e do mesmo. In: NETO, Símplicio (Org.). **Cineastas e Imagens do Povo (Catálogo da Mostra no CCBB)**. Jurubeba Produções. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2010, p. 83-94.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Manual didático**. Oficina para formatação de projetos do DOCTV IV. Brasília: Secretaria do Audiovisual, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papyrus Editora, 2005.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. In: NETO, Símplicio (Org.). **Cineastas e Imagens do Povo (Catálogo da Mostra no CCBB)**. Jurubeba Produções. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2010, p. 147-156.

PAPPIANI, Angela. A humanidade de Hiromi Nagakura. In: KRENAK, Ailton (Org.). **Hiromi Nagakura até a Amazônia com Ailton Krenak (Catálogo da Mostra no CCBB)**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2024, p. 14-19.

PADULA, Derek. **The Black Goku**. Site The Dao of Dragon Ball Book Series, 2017. Disponível em: <<https://thedaofdragonball.com/history/the-black-goku/>> Acesso em: 21 jul. 2024.

PEIXOTO, Jordana Dolores; FRANCISCO, Rafaela; KABILAEWATALA, Renata de Lima Silva. **Arte + identidade negra = a performance negra? Um olhar para o Fórum Nacional de Performance Negra**. Revista Rebento, São Paulo, n. 18, p. 1-18, jan./jun. 2024.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Papyrus, 2012.

RABIGER, Michael. **Directing the documentary**. Oxford: Focal Press, 2004.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1993.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 1, 2012a.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène* realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet. **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE**, v. 1, p. 53-68, 2012b.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Pallas Editora, 2001.

ROSENTHAL, Alan. **Writing, directing, and producing documentary films and videos**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002.

RZA; NORRIS, Chris P. **The Tao of Wu**. Riverhead, 2009.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. 2013. Tese de Doutorado (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

WESTON, Judith. **Directing Actors: creating memorable performances for film & television**. Studio City: Michael Wiese Productions, 1996.

## APÊNDICE A: PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
GOIÁS - UFG



### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

#### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** PELE NEGRA, LENTES BRANCAS: RAÇA E RELAÇÕES DE PODER NA CONSTRUÇÃO DA MISE-EN-SCÈNE DOCUMENTÁRIA

**Pesquisador:** ERIK ELY DA CUNHA PRADO

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 79507124.7.0000.5083

**Instituição Proponente:** Faculdade de Ciências Sociais

**Patrocinador Principal:** FUND COORD DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NIVEL SUP

#### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 6.899.663

#### Apresentação do Projeto:

O projeto de pesquisa de mestrado: „Pele negra, lentes brancas: raça e relações de poder na construção da mise-en-scène documentária“, tem como pesquisador responsável o discente Erik Ely da Cunha Prado. Trata-se de trabalho oriundo da Faculdade de Ciências Sociais/UFG, Grande Área 8. Linguística, Letras e Artes. Segundo informado, o projeto tem a intencionalidade de analisar e compreender as formas nas quais o documentarista pode mediar a construção da mise-en-scène e auto-mise-en-scène de um personagem negro durante o processo de realização documental, levando em consideração as relações de poder e hierarquias construídas na pré-produção, produção e pós-produção de um filme a partir de um viés racial. Ainda segundo informado, para responder essa questão, se faz necessário a produção de um curta-metragem documental, em que o tema do filme aborde questões raciais. Aqui, o tema escolhido aborda como cosplayers negros se inserem em um meio com tamanha falta de diversidade, como é o caso das comunidades geek e de cultura pop, voltadas para filmes, séries, animes, jogos e outros produtos. O curta-metragem intitulado "Não Existe Ninja de Pele Preta" contará com 1 (um) personagem, uma pessoa negra e cosplayer, que deverá reservar um total de 5 (cinco) encontros presenciais, de 10 horas cada, seguindo o padrão de diária de cinema, o que também inclui intervalo para refeições e pausa para descanso. Nas gravações, o diretor do filme e responsável pela pesquisa (Erik Ely da Cunha Prado) estará acompanhado de uma equipe de filmagem que irá acompanhar sua rotina de

**Endereço:** Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2, sala 110, piso 1  
**Bairro:** Campus Samambaia **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-2045 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
GOIÁS - UFG



Continuação do Parecer: 6.899.663

produção enquanto cosplayer, além de sua participação em um evento (a ser decidido conforme sua preferência) e a realização de uma entrevista. A duração extensa dos encontros se dá pelo fato da gravação documental ser um processo etnográfico, por isso o tempo de convívio também é um fator importante para esta pesquisa. Assim, parte-se da hipótese de que, para que o personagem imprima sua encenação da maneira desejada, o realizador precisa acolher quem ele filma, dando liberdade para que a performance seja desenvolvida, mas, sem que o seu ponto de vista seja deixado de lado. Dessa forma, espera-se, segundo informado, compreender de quais maneiras se dão as relações entre documentaristas e personagens racializados durante o jogo de cena, levando em consideração e desvelando as mais variadas formas com que o racismo está impregnado social e estruturalmente, levando em consideração ainda, como realizadores podem mediar essa mise-en-scène para que ela seja desenvolvida de forma livre e sincera, ao modo que valorize a diversidade humana durante a realização de um filme, minimizando e almejando eliminar construções racistas ao longo do processo de produção. A pesquisa contará com apenas 1 participante, o ator do curta-metragem. A metodologia de análise de dados consistirá em pesquisa bibliográfica e processo de realização do curta-metragem documental (pré-produção, produção e pós-produção). Será, ainda, realizado um memorial descritivo, que buscará propor uma reflexão sobre o processo de produção. Assim, confirmando ou não a hipótese sugerida. Como desfecho primário, o pesquisador espera que a produção curta-metragem consiga possibilitar um espaço confortável para o personagem do filme se abrir, sem condicioná-lo a um pré-julgamento. Com isso, os desejos do diretor do filme devem ser minimizados em um processo de criação colaborativa, em que o personagem filmado tenha um poder de decisão sobre as escolhas do filme. É esperado que o fato do personagem e do diretor, responsável pela pesquisa, serem negros seja um fator que os aproxime e deixe o personagem do filme mais livre e seguro para abordar temas sensíveis, mas que são retratados de maneira consciente no filme.

#### **Objetivo da Pesquisa:**

**Objetivo Primário:** Refletir a relação entre documentarista e personagem real, ao longo do processo de realização de um curta-metragem documental, sem ignorar a construção de uma hierarquia ali estabelecida e como marcadores raciais contribuem, positivamente ou não, nessa construção.

**Objetivo Secundário:** Compreender o processo de realização de um filme documental, pensando em como as questões raciais abordadas influenciam na relação entre sujeito que filma e sujeito filmado e se dá em todas as suas etapas: pré-produção, produção e pós-

**Endereço:** Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2, sala 110, piso 1  
**Bairro:** Campus Samambaia **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-2045 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
GOIÁS - UFG



Continuação do Parecer: 6.899.663

produção.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

**BENEFÍCIOS:**

Enquanto benefícios, espera-se com a pesquisa: (1) enriquecer os debates de representação de personagens negros em produções audiovisuais documentais; (2) realizar um curta-metragem documentário em processo de criação colaborativa; e (3) possibilitar uma promoção e divulgação de seu trabalho no meio cosplay.

**RISCOS:**

Os riscos principais decorrentes da pesquisa são a experimentação de desconforto e/ou constrangimento psicossocial ocasionados pelas discussões ou cenas gravadas que ocorrerão nos encontros e cansaço para executar as atividades propostas pela pesquisa. Segundo informado, caso qualquer uma dessas situações ocorra, as gravações podem ser interrompidas temporariamente ou remarcadas para outro dia, caso tenha necessidade. Por se tratar de um processo de criação colaborativa, o participante-ator também poderá se recusar a responder perguntas ou gravar cenas, podendo inclusive, sugerir outras que sejam de seu interesse.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

O projeto está corretamente elaborado, apresentando o tema, a problemática, os objetivos, a justificativa, a metodologia ser empreendida, o cronograma e as autorizações necessárias de forma correta, clara e objetiva. Parte, ainda, da hipótese de que o realizador, ao lidar com um personagem negro, possui, como uma de suas principais tarefas, a garantia de espaço para o desenvolvimento da auto-mise-en-scène daquele que é filmado, sem condicioná-lo a um papel de pré-julgamento. Isso deve ser feito, segundo informado, minimizando os desejos de sua própria mise-en-scène, mas mantendo sua visão enquanto diretor. Para tal finalidade, o documentarista deve ter consciência da violência estrutural sofrida por povos racializados e não reproduzir comportamentos discriminatórios e racistas. Caso contrário, isso poderia constrangê-lo e assim, estaria reproduzindo a mesma violência em um ambiente que deveria fazer com que aqueles que são filmados, se sentissem livres e seguros para desenvolverem suas performances com autonomia, conforme informa o pesquisador.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Acerca da folha de rosto, está corretamente timbrada, datada e assinada pelo pesquisador e pelo Diretor da Faculdade de Ciências Sociais da UFG. Acerca do projeto de pesquisa, está bem elaborado, apresentando o tema, a problemática, os objetivos, a justificativa, a metodologia ser

Endereço: Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2, sala 110, piso 1  
Bairro: Campus Samambaia CEP: 74.690-970  
UF: GO Município: GOIANIA  
Telefone: (62)3521-1215 Fax: (62)3521-2045 E-mail: cep.prpi@ufg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
GOIÁS - UFG



Continuação do Parecer: 6.899.663

empreendida, o cronograma e as autorizações necessárias de forma correta, clara, e objetiva. Acerca do TCLE, além de trazer todas as informações sobre a pesquisa (objetivo da pesquisa, tipo de atuação do participante), apresenta ainda todos os itens obrigatórios ao documento (esclarecimento sobre ligação a cobrar, papel timbrado, email do pesquisador, telefone, impressão em duas vias, advertência sobre os riscos emocionais, possível constrangimento, desconforto; indenização, assistência). Acerca do Termo de compromisso, está corretamente timbrado, datado e assinado tanto pelo pesquisador quanto por sua orientadora. Acerca do Cronograma, está corretamente apresentado. Acerca do Orçamento, não declarou o custo do trabalho. Apresenta Declaração que informa ser o estudante bolsista da CAPES. Apresenta um documento chamado de Projeto de Coleta de dados (além do projeto) que indica os papéis de atuação dos personagens do curta-metragem.

**Recomendações:**

Vide inadequação indicada no próximo campo.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

O pesquisador deve declarar/informar que não é a CAPES que financiará a produção do curta-metragem. É preciso detalhar o orçamento (valores) e declarar se a pesquisa é de financiamento próprio.

A pesquisa não apresenta óbice ético.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO. A pesquisa foi considerada em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG os relatórios parciais e o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para janeiro de 2025.

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2335684.pdf	02/05/2024 18:56:29		Aceito
Declaração do	6_Declaracao_do_Patrocinador_Bols	02/05/2024	ERIK ELY DA	Aceito

**Endereço:** Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2, sala 110, piso 1  
**Bairro:** Campus Samambaia **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-2045 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
GOIÁS - UFG



Continuação do Parecer: 6.899.663

Patrocinador	a_CAPES.pdf	18:55:17	CUNHA PRADO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	5_Termo_de_Consentimento_Livre_e_Esclarecido_TCLE.pdf	02/05/2024 18:19:28	ERIK ELY DA CUNHA PRADO	Aceito
Declaração de Pesquisadores	4_Termo_de_Compromisso.pdf	02/05/2024 18:19:13	ERIK ELY DA CUNHA PRADO	Aceito
Outros	3_Instrumento_de_Coleta_de_Dados_Recolhido_e_Projeto_de_Documentario.pdf	02/05/2024 18:18:09	ERIK ELY DA CUNHA PRADO	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	2_Projeto_de_Pesquisa.pdf	02/05/2024 18:14:59	ERIK ELY DA CUNHA PRADO	Aceito
Folha de Rosto	1_Folha_de_Rosto.pdf	02/05/2024 18:13:14	ERIK ELY DA CUNHA PRADO	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

GOIANIA, 20 de Junho de 2024

Assinado por:  
Rosana de Moraes Borges Marques  
(Coordenador(a))

Endereço: Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2, sala 110, piso 1  
Bairro: Campus Samambaia CEP: 74 690-970  
UF: GO Município: GOIANIA  
Telefone: (62)3521-1215 Fax: (62)3521-2045 E-mail: cep.prpl@ufg.br

## APÊNDICE B: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)



### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Este termo trata-se de um convite para você participar, de forma voluntária, da pesquisa intitulada **PELE NEGRA, LENTES BRANCAS: RAÇA E RELAÇÕES DE PODER NA CONSTRUÇÃO DA MISE-EN-SCÈNE DOCUMENTÁRIA**. Meu nome é **Erik Ely da Cunha Prado**, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Performances Culturais, Cinema Documentário e Estudos Raciais. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação, em qualquer etapa da pesquisa, você não será penalizado (a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo pesquisador responsável, via e-mail (erik.ely@discente.ufg.br) e, através do seguinte contato telefônico: (62) 99282-5373, inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62) 3521-1215, que é a instância responsável por dirimir as dúvidas relacionadas ao caráter ético da pesquisa. O Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás (CEP-UFG) é independente, com função pública, de caráter consultivo, educativo e deliberativo, criado para proteger o bem-estar dos/das participantes da pesquisa, em sua integridade e dignidade, visando contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos vigentes.

#### 1. Informações importantes sobre a pesquisa:

**Título:** Pele negra, lentes brancas: raça e relações de poder na construção da *mise-en-scène* documentária.

A presente pesquisa tem como objetivo geral refletir a relação entre documentarista e personagem real, ao longo do processo de realização de um curta-metragem documental, sem ignorar a construção de uma hierarquia ali estabelecida e como marcadores raciais contribuem, positivamente ou não, nessa construção. Você será personagem de um curta-metragem documentário intitulado “Não Existe Ninja de Pele Preta”, em que será abordado como *cosplayers* negros se inserem em um meio com tamanha falta de diversidade, como é o caso das comunidades nerd e de cultura pop. Dessa forma, você deverá reservar um total de cinco dias para as gravações do curta-metragem. Serão cinco encontros presenciais, de 10 horas cada, seguindo o padrão de diária de gravação de cinema, o que também inclui intervalo para refeições e pausa para descanso. Nas gravações, o diretor e responsável pela pesquisa (Erik Ely da Cunha Prado) estará acompanhado de uma equipe de filmagem que irá acompanhar sua rotina de produção enquanto *cosplayer*, além de sua participação em um evento (a ser decidido conforme sua preferência) e a realização de uma entrevista. A duração extensa dos encontros se dá pelo fato da gravação documental ser um

FCS - Faculdade de Ciências Sociais  
 UFG - Universidade Federal de Goiás  
 Sala AT-20 (Bloco A - Térreo) Rua Jacarandá, s/nº, Campus Samambaia  
 CEP: 74690-900 - Goiânia/GO  
 Fone: +55 62 3521 1996  
 E-mail: ppgpc.fcs@ufg.br



processo etnográfico, por isso o tempo de convívio também é um fator importante para esta pesquisa.

Você tem direito ao ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, inclusive transporte e alimentação, se for o caso.

Em caso de danos, você tem o direito de pleitear indenização, conforme previsto em Lei.

1.1 Nos encontros realizados serão obtidos registros de áudio e vídeo, como parte da gravação para o curta-metragem. Esse material será editado e transformado em um curta-metragem com duração estimada de 15 a 20 minutos. Assim como também serão obtidas cópias de diálogos realizados e transcrição de sequências filmadas para fins de produção e análise dos resultados da pesquisa.

Permito a gravação e divulgação dos meus relatos e sequências filmadas nos resultados publicados da pesquisa;

Não permito a gravação e divulgação dos meus relatos e sequências filmadas nos resultados da pesquisa;

1.2 Os riscos principais decorrentes da pesquisa são a experimentação de desconforto e/ou constrangimento psicossocial ocasionados pelas discussões ou cenas gravadas que ocorrerão nos encontros e cansaço para executar as atividades propostas pela pesquisa. Assim, caso qualquer uma dessas situações ocorra, as gravações podem ser interrompidas temporariamente ou remarcadas para outro dia, caso tenha necessidade. Por se tratar de um processo de criação colaborativa, você também pode se recusar a responder perguntas ou gravar cenas, podendo inclusive, sugerir outras que sejam de seu interesse. Enquanto benefícios, espera-se com a pesquisa: (1) enriquecer os debates de representação de personagens negros em produções audiovisuais documentais; (2) realizar um curta-metragem documentário em processo de criação colaborativa; e (3) possibilitar uma promoção e divulgação de seu trabalho no meio *cosplay*.

1.3 É importante evidenciar que sua identificação, bem como dados pessoais poderão ser tratados de forma totalmente confidencial, se desejo da pessoa participante, compreendendo os benefícios de divulgação de seu trabalho enquanto *cosplayer*.

Permito a divulgação do meu nome e imagem nos resultados publicados da pesquisa;

Não permito a divulgação do meu nome e imagem nos resultados publicados da pesquisa;

1.4 Assinar este documento também dá a você a garantia de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;

**FCS - Faculdade de Ciências Sociais**  
**UFG - Universidade Federal de Goiás**  
 Sala AT-20 (Bloco A - Térreo) Rua Jacarandá, s/nº, Campus Samambaia  
 CEP: 74690-900 - Goiânia/GO  
 Fone: +55 62 3521 1996  
 E-mail: ppgpc.fcs@ufg.br

**PPGPC**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
PERFORMANCES CULTURAIS

**FCS**  **UFG**  
FACULDADE DE  
CIÊNCIAS SOCIAIS      UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE GOIÁS

1.5 Assinar este documento também dá a você a garantia de recusar a responder questões ou gravar momentos que lhe causem constrangimento em entrevistas e questionários;

1.6 Você tem o direito de pleitear qualquer indenização no caso de não serem respeitados os compromissos que o pesquisador responsável incluiu neste documento e que você assinou de maneira ciente;

1.7 Para a pesquisa é importante que os arquivos das contribuições das pessoas participantes e os materiais resultados dos processos de investigação sejam armazenados para possíveis desdobramentos e divulgação do estudo. Toda nova pesquisa a ser feita com estes dados será submetida para aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás (CEP-UFG)

Permito que meus depoimentos e os materiais audiovisuais nos quais eu participei sejam armazenados;

Não permito que meus depoimentos e os materiais audiovisuais nos quais eu participei sejam armazenados;


Declaro que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não.

**FCS - Faculdade de Ciências Sociais**  
**UFG - Universidade Federal de Goiás**  
Sala AT-20 (Bloco A - Térreo) Rua Jacarandá, s/nº, Campus Samambaia  
CEP: 74690-900 - Goiânia/GO  
Fone: +55 62 3521 1996  
E-mail: ppgpc.fcs@ufg.br


**PPGPC**  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM  
PERFORMANCES CULTURAIS

**FCS**  **UFG**  
FACULDADE DE  
CIÊNCIAS SOCIAIS UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE GOIÁS

### 1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu,  ..... abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado **PELE NEGRA, LENTES BRANCAS: RAÇA E RELAÇÕES DE PODER NA CONSTRUÇÃO DA MISE-EN-SCÈNE DOCUMENTÁRIA**. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Recebi devidamente as informações e explicações realizadas pelo pesquisador responsável ERIK ELY DA CUNHA PRADO sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, 21 de junho ..... de 2021.....

  
Nome e CPF da pessoa participante

Assinatura por extenso do pesquisador responsável: ERIK ELY DA CUNHA PRADO

**FCS - Faculdade de Ciências Sociais**  
**UFG - Universidade Federal de Goiás**  
Sala AT-20 (Bloco A - Térreo) Rua Jacarandá, s/nº, Campus Samambaia  
CEP: 74690-900 - Goiânia/GO  
Fone: +55 62 3521 1996  
E-mail: ppgpc.fcs@ufg.br

## APÊNDICE C: ROTEIRO

Não Existe Ninja de Pele Preta<sup>22</sup>

Por

Erik Ely

© Erik Ely, 2024

erikelyprado@gmail.com

---

<sup>22</sup> Opto por transcrever o texto original do roteiro, preservando elementos de formatação característicos, como o uso da fonte *Courier New*, mas realizando as adequações necessárias ao padrão exigido pela dissertação. Disponível em: <<https://linktr.ee/naoexisteninjadepelepreta>> Acesso em: 03 set. 2025.

FADE IN:

race + bend, palavra criada a partir de *genderbend*.

1. Desempenhar o papel ou escalar alguém para o papel de um personagem de uma raça ou etnia diferente.

FADE OUT:

1 INT. QUARTO DA COSPLAYER - DIA

Em seu quarto, uma jovem COSPLAYER (25, negra) monta sua roupa de cosplay (*por se tratar de uma personagem real, aqui ela é escrita como é imaginada*).

Seu quarto é bagunçado e conta com uma variedade de peças de roupa em cima da cama.

Planos de curta duração e que não revelam muitos detalhes do personagem da COSPLAYER.

Ela prepara acessórios, maquiagem e sua roupa. Não é possível ver seu rosto por completo, apenas detalhes como olhos e boca.

Aos poucos, é possível perceber que ela veste uma roupa laranja com preto, que remete ao personagem Naruto.

Enquanto se veste, a COSPLAYER assiste a um vídeo em seu celular, que está em cima de uma mesa no canto do quarto.

2 INT. CENÁRIO DO "CAÔ NERD" - DIA

Em seu quarto, que é usado de cenário para o canal do *YouTube* "Caô Nerd", CAIO (33, branco), um personagem fictício e interpretado por um ator, fala diretamente com a câmera em vídeo estilo *vlog*.

Atrás de CAIO, a decoração do ambiente é montada com pôsteres de personagens da cultura nerd, diversos bonequinhos, figuras de ação e artigos de colecionador.

Enquanto CAIO fala no vídeo, uma vinheta surge na tela, revelando o nome do seu canal do *YouTube* "Caô Nerd".

Uma legenda mostra seu nome "Caio Gustavo".

#### **CAIO**

Fala galera! Aqui é o Caio do Caô Nerd. E hoje eu queria falar de uma coisa um tanto quanto chata, mas que vocês têm me pedido muito. Sobre a descaracterização de alguns personagens na hora de se fazer uma adaptação, seja em filmes, séries, jogos ou animes. Essa é uma questão que está muito em alta e, sinceramente, acho que não tem muito pra acrescentar não, viu? Por que eu acho que algumas coisas não devem ser mudadas.

**INSERT:** O vídeo de CAIO é interrompido por diversas inserções de imagens da COSPLAYER se arrumando.

#### **CAIO**

Se o personagem foi feito daquela maneira, pra que mudar? Sério, pra que? Eu sou mil vezes mais a favor de criar novos personagens. Poxa, adoro o Pantera Negra... o Super Choque, o Miles Morales. Toda essa questão de diversidade é bacana, desde que não seja feita com lacração ou coisa do tipo, sabe? E eu acho que tudo isso começou com a galera do *cosplay*, que

gosta de ficar mudando a etnia dos personagens. Olha, eu não sou preconceituoso, eu adoro essas histórias e adoro, de verdade, quando elas são bem feitas. Mas a questão é que alguns personagens não tem como existirem. Sei lá, você pega um anime e não tem como um Goku mulher, não tem como ter um Naruto negro. Não existe isso! Não existe Naruto negro, não tem essa coisa! E justamente porque não existe ninja de pele preta.

3 EXT. FLORESTA - DIA

Em um fundo branco, aos poucos, são mostrados detalhes dos pés, mãos, olhos e boca da COSPLAYER, que já se encontra vestindo um *cosplay* do personagem Naruto. No entanto, seu *cosplay* é adaptado para uma versão feminina e negra do personagem.

Com poses que remetem ao anime, a COSPLAYER brinca com sinais de mão e simula poderes do personagem.

FADE IN:

Título do filme: **Não Existe Ninja de Pele Preta.**

O título do filme surge em uma animação estilizada que remete a aberturas de anime. Isso vale tanto para a parte visual como para a parte sonora.

FADE OUT:

3 EXT. FLORESTA - DIA

Enquanto caminha por uma floresta aberta, a COSPLAYER é entrevistada.

**Entrevista:** *"Na sua rotina de montar seus cosplays e participar de eventos, você costuma ter problemas com outros cosplayers?"*.

*"Ao longo do seu tempo de cosplay, você acumulou muitos "haters"?"* (pessoas com comentários que destilam ódio).

*"E se sim, como você lida com eles?"*.

4 EXT. FLORESTA - DIA

Em uma sequência rápida, a COSPLAYER aparece montada com várias cosplays que ela faz.

Ela mostra um pouco de cada, faz poses e brinca com gestos. A COSPLAYER também pode comentar um pouco da história de cada um deles, explicando o porquê das ações e como ela começou a produzir o *cosplay* desses personagens específicos.

Ao longo das ações, a COSPLAYER também mostra que muitos de seus cosplays não são originalmente negros ou do gênero feminino. Por isso, ela precisou adaptá-los para que ela pudesse se vestir como esses personagens.

5 INT. QUARTO DA COSPLAYER - DIA

Uma entrevista é feita com a COSPLAYER enquanto ela customiza um personagem no jogo de videogame *Naruto to Boruto: Shinobi Striker*.

No jogo, é possível customizar, desde o cabelo, a roupa, até a cor da pele do personagem.

Enquanto a entrevista é feita, o filme mostra o que aparece na tela de customização.

A COSPLAYER personaliza seu personagem de uma forma que ele o mais parecido possível com ela.

**Perguntas:** *"Quando você começou a fazer cosplay?"*.

*"O que você via nos personagem que você não via em você?"*.

*"Como lidar com a falta de representatividade?"*.

A imagem do jogo trava em uma tela congelada e a entrevista é subitamente interrompida.

O jogo é minimizado e a imagem da tela se mostra como a área de trabalho de um computador.

Nessa área de trabalho, um navegador é aberto e nele está um vídeo do canal "Caô Nerd". Em seguida, o vídeo é reproduzido.

7 INT. CENÁRIO DO "CAÔ NERD" - DIA

CAIO fala diretamente com a câmera em vídeo estilo vlog.

CAIO

Legal, legal, legal, mas pausando um pouco o vídeo aqui e falando a real mesmo, de verdade, assim... o que o material original diz sobre isso? Porque se você parar pra pensar, você tá fazendo a pior adaptação possível aqui. Isso aqui não tem

nada haver com o personagem. Eu mesmo, aqui, nesse momento, me sinto violado, sinto que tão invadindo um espaço que é meu. Tão mexendo em um anime da infância, coé? E eu não quero que isso aconteça, sabe?

8 INT. QUARTO DE CRIANÇA - DIA

Em um quarto de criança, um MENINO (10, negro) pinta com um lápis em um livro de colorir.

O quarto do MENINO é colorido e conta com diversos brinquedos esparramados.

As ilustrações do livro, em preto e branco, mostram personagens do anime Naruto.

Com um lápis de cor marrom, o MENINO pinta a pele dos personagens do livro.

Em voz over, algumas falas da entrevista com a COSPLAYER se sobrepõem às imagens mostradas.

**Perguntas:** *"Como você vê esse meio nerd e geek aceitando essas mudanças, pensando em mais inclusão com pessoas negras e mulheres?".*

*"O que tem mudado nos últimos anos?".*

*"Que recado você daria para pessoas negras que estão começando agora no cosplay?".*

9 INT. QUARTO DA COSPLAYER - DIA

Em seu quarto, a COSPLAYER organiza uma mochila de viagem enquanto fala diretamente com a câmera em vídeo estilo vlog. Ela usa roupas normais.

No vídeo, a COSPLAYER conta que irá participar de um grande evento de anime. Ela conta também que está muito empolgada e que vai interessante rever alguns amigos que também fazem cosplay.

A COSPLAYER também pergunta para a equipe do filme, o que eles acham do *cosplay* e do *racebend*. Ela pergunta se eles também não teriam interesse em montar um personagem.

10 INT. QUARTO DA COSPLAYER - DIA

Imagens de bonequinhos e action figures de animes, filmes e séries, mas com as partes que revelam a pele, customizadas.

Partes como o rosto, mãos e braços estão pintados com tons que remetem a pele negra, tons marrons, claros e escuros.

11 EXT. PONTO DE ÔNIBUS - DIA

Com seu *cosplay* de Naruto montado, a COSPLAYER espera um ônibus.

As pessoas ao seu redor não disfarçam os olhares e a encaram.

Um ônibus chega e a COSPLAYER entra no ônibus.

12 INT. ÔNIBUS - DIA

No ônibus, os passageiros continuam encarando a COSPLAYER. A COSPLAYER ignora a situação.

13 INT. QUARTO DA COSPLAYER - DIA

Em seu quarto, a COSPLAYER monta alguns cosplays junto à equipe de produção do filme.

Essas são imagens da preparação para o grande evento.

14 INT. CENÁRIO DO "CAÔ NERD" - DIA

CAIO fala diretamente com a câmera em vídeo estilo vlog.

CAIO

Olha, pra mim, toda essa questão, sabe? Não acho que nem deveríamos estar discutindo. Porque, assim, só pra encerrar esse vídeo, eu acho que-

Um cursor de mouse vai até a opção de volume do vídeo no *YouTube* e clica em diminuir o volume, deixando o vídeo mudo. CAIO fala, com raiva, mas sua voz não é ouvida.

Por fim, CAIO respira ofegante após passar o momento de raiva.

CAIO volta a falar e logo para. Ele olha para trás e vê o vulto de uma pessoa. CAIO desliga a câmera e se levanta.

CAIO

Tem alguém aí?

Se revelando, a COSPLAYER sai das sombras segurando uma espada estilo *katana*. Ela se aproxima rapidamente de CAIO.

15 (animação) CENÁRIO DO "CAÔ NERD" - DIA

A ação da COSPLAYER continua em uma sequência de animação com estilo anime.

A COSPLAYER empunha a *katana* e corta a cabeça de CAIO.

A cabeça de CAIO se desprende do corpo e é arremessada para longe.

16 INT. CENÁRIO DO "CAÔ NERD" - DIA

Continuando o movimento da cena anterior, a cabeça de CAIO cai no chão.

17 EXT. EVENTO DE COSPLAY - DIA

O evento de *cosplay* pode ser uma grande feira de anime ou um outro evento *geek*, desde que se tenha uma variedade de outros *cosplays*.

No evento, a COSPLAYER entra e passa pelo cadastramento. Ela carrega consigo uma bolsa com a cabeça de CAIO. A bolsa não é transparente, mas é possível ver o formato da cabeça na bolsa.

Dentro do evento, é perguntado para a COSPLAYER, novamente, sobre como lidar com os *haters* e a crítica preconceituosa.

É esperado que ela responda que a melhor coisa a se fazer é ignorar e não dar ouvidos para esse tipo de pessoa.

Ela pode falar que nunca pediu espaço na comunidade e que esse espaço foi conquistado por ela e por outras pessoas.

No evento, outros cosplayers negros se encontram. Eles tiram fotos e conversam uns com os outros.

A COSPLAYER também fala da importância do cosplay ser uma arte livre, que todos podem fazer.