

CELSO LUIZ PRUDENTE

ROGÉRIO DE ALMEIDA

(ORGANIZADORES)

CINEMA NEGRO: **Educação, Arte e Antropologia**

DOI: 10.11606/9786587047263

· FEUSP

SÃO PAULO, SP
2021

© 2021 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Coordenação editorial: Rogério de Almeida e Celso Luiz Prudente

Projeto Gráfico e Editoração: Marcos Beccari e Rogério de Almeida

Capa: “Senhor Jamal”, aquarela sobre papel, 30 x 46 cm, Marcos Beccari, 2020.

Revisão dos autores



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

Catálogo na Publicação
Biblioteca Celso de Rui Beisiegel
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

C574 Cinema negro: educação, arte, antropologia / Organizado por
Celso Luiz Prudente, Rogério de Almeida. -- São Paulo:
FEUSP, 2021.
1.774 Kb ; PDF.

ISBN 978-65-87047-26-3 (E-book)

DOI: 10.11606/9786587047263

1. Cinema negro 2. Educação 3. Arte 4. Antropologia
I. Prudente, Celso Luiz II. Almeida, Rogério de III. Título

CDD 22. ed. 37.045

Ficha elaborada por: Nicolly Leite – CRB-8/8204

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Faculdade de Educação

Diretor: Prof. Dr. Marcos Garcia Neira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Vinicio de Macedo Santos

Avenida da Universidade, 308 - Cidade Universitária - 05508-040 – São Paulo – Brasil

E-mail: spdf@usp.br / <http://www4.fe.usp.br/>

FEUSP

Amador, Zélia: contribuições à dimensão pedagógica do Cinema Negro

Ana Cláudia Melo¹
Carmen Silva²

O advento do cinema, no final do século XIX, foi prontamente acompanhado por um conjunto de teorias que desde o início tentaram explicá-lo. Cada uma delas, das mais diversas áreas do conhecimento, reflete o tempo histórico do momento vivenciado pela sociedade. Entretanto, como pontua Stam (2003), esse campo tão produtivo em reflexões, pensamentos e teorias, por décadas, silenciou-se sobre o racismo, problemática que por um lado esteve ausente na teoria do cinema “oficial”, mas, por outro, sempre marcou presença na prática, desde o seu nascimento e se prolongou e prolonga nos pós-cinematográficos. Basta lembrar que atores brancos pintavam os rostos de preto em produções para ridicularizar as pessoas negras ou porque aos atores e atrizes negros não era permitida a atuação. Prática racista conhecida hoje como *blackface*, inclusive

1 Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestra em Ciências da Comunicação e especialista em Cinema pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos/RS). Professora-adjunta do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal Pará (UFPA).

2 Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos-RS), mestre em Ciências da Informação e da Comunicação pela Universidade Lyon 2 (França) e especialista em Poéticas Visuais: Gravura, Fotografia e Imagem Digital pela Universidade Feevale (RS). Professora associada do curso de graduação em Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural da Universidade Federal do Pará (UFPA).

adotada nos primórdios da televisão brasileira. Na telenovela *A Cabana do Pai Tomás*, Sérgio Cardoso, um ator branco, teve sua pele escurecida, usou perucas de cabelos crespos e teve o seu nariz alargado para interpretar o personagem negro que lutava contra escravidão.

O mais curioso desse “silêncio teórico”, durante a maior parte do século XX, observa Stam (2003), é que os pensadores europeus e americanos assim se mantiveram, mesmo que a teoria do cinema mudo tenha “coincidido com o apogeu do imperialismo europeu, do racismo científico e com uma miríade de filmes colonialistas” (STAM, 2003, p. 299). Entre as poucas menções à problemática encontradas, estão as que remetem ao filme *Nascimento de Uma Nação*, de David Griffith, menos para tratá-lo como uma obra de exaltação à ideologia racista e mais como “obra prima”. Eisenstein foi um dos poucos teóricos a se opor a Griffith, citando a natureza “repugnante do monumento em celuloide à *Ku Klux Klan*” (STAM, 2003, p. 299). Outra referência encontra-se nas páginas da revista de cinema *Close Up* que, entre 1927 e 1933, suscitou vários debates teóricos sobre o cinema, sendo que um desses resultou na edição especial intitulada *O Negro e o Cinema*, publicada em agosto de 1929. A edição, com textos de críticos brancos e negros e carta de Walter White, secretário-assistente da Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP), “contempla questões sobre ‘primitivismo’, a autorepresentação e a designação estereotipada de negros como lacaio cômico, de forma por vezes antecipatória dos estudos de cinema multiculturais dos anos 80 e 90” (STAM, 2003, p. 82). Assim, quando tratamos não apenas das teorias, mas propriamente do fazer cinema, não é difícil constatar aquilo, que, sobretudo, a partir da década de 1990, se identifica como a capacidade “normativa da branquidade do cinema”. Processo, explica Stam, “pelo qual a ‘raça’ é atribuída aos outros enquanto os brancos são tacitamente posicionados como isento de marcas” (2003, p. 306). Por mais que não percebamos, o fazer cinema está repleto dessas noções normativas de branquidade. Um exemplo disso, apontado pelos teóricos da multiculturalidade, está na maioria dos manuais de fotografia de cinema em que trazem o rosto branco como o “normal” a ser iluminado.

No Brasil, o curador da Mostra Internacional do Cinema Negro, o cineasta e antropólogo Celso Prudente, é um dos pesquisadores que há mais de duas décadas vem se dedicando a escrever e teorizar sobre Cinema Negro e racismo. É na estética

do Cinema Novo que Prudente (1995) identifica a emergência de um Cinema Negro no Brasil, em diálogo, contudo, com o filme *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Observa que, preponderantemente, a figura do negro, neste movimento do cinema nacional, é a própria representação da pobreza e da imagem do pobre. Em Glauber Rocha, afirma Prudente, a imagem do povo brasileiro é a do negro. Prudente (2005) também identifica na geração de cineastas negros que surge nos anos seguintes a forte influência de Glauber Rocha:

O papel do Cinema Novo, na formação desses diretores, provavelmente deve-se aos aspectos sociais de afirmação popular que se contrapõem ao colonialismo cultural dos grandes estúdios (Vera Cruz e Maristela), reprodutores da ideologia do cinema norte-americano. (PRUDENTE, 2005, p. 69)

Mas será, sobretudo, nos anos 2000, que Prudente (2005) avalia ser possível constatar mais propriamente a emergência de um Cinema Negro, no Brasil, com o movimento paulista *Dogma Feijoada*. Para este autor, esse grupo irá expressar um “nível de participação e complexidade sociais antes restritas apenas a diretores brancos”. Também dará ao Cinema Negro brasileiro a característica de ser uma “arte de causa”, isto é, aquela que “busca fazer valer a humanidade do negro negada ao longo da história”. (PRUDENTE, 2005, p. 72). Assim, Prudente (2019) traz a imagem cinematográfica do negro como uma questão das relações étnico-raciais. Argumenta em prol de uma dimensão pedagógica do Cinema Negro diante de uma emergente necessidade da imagem de afirmação positiva do “afrodescendente”, que “se constituiu na população brasileira em grande expressão quantitativa, tornando-se por isto uma possível espécie de minoria majorizada” (2019, p. 10). Para Prudente (2018), por meio da dimensão pedagógica do Cinema Negro poder-se-ia não apenas construir uma imagem de afirmação positiva, mas humanizar ainda mais as relações sociais, na medida em que o cinema pode ensinar a sociedade a se libertar do peso do preconceito. Explica que a defesa desta ideia se constitui ao se perceber o quanto a imagem epistemológica do negro - assim como a imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio e todas as minorias - foi fragmentada e aviltada para a reificação da euro-heteronormatividade. Desta forma, reconstruir essa imagem como afirmação positiva seria ainda uma “luta ontológica” que

se estabelece “no processo da contemporaneidade inclusiva de imagem das minorias versus o anacronismo excludente da imagética eurocolonial estabelecida” (PRUDENTE, 2019, p. 13). No documentário *Amador, Zélia* (200), de Ismael Machado, esse caráter pedagógico que trata Prudente se faz presente, seja nas escolhas poéticas que dão forma ao filme ou no próprio ato de narrar de sua protagonista. Vejamos isso por meio de alguns elementos do texto fílmico: representação, discurso e montagem.

Amador, Zélia: um convite à reflexão

O documentário *Amador, Zélia* (2021) narra a trajetória singular de Zélia Amador de Deus que, ainda criança, na década de 1950, saiu da pequena cidade de Soure, na ilha do Marajó, para morar na capital paraense, e se tornou uma das grandes referências quando se fala em Movimento Negro na Amazônia e em políticas de ação afirmativas e de eliminação de discriminação racial. Professora emérita da Universidade Federal do Pará (UFPA), atriz, diretora de teatro, foi uma das fundadoras do Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (CEDENPA) e do Grupo de Estudos Afro-Amazônicos. Implantou e coordenou o Programa de Ação Afirmativa do Ministério do Desenvolvimento Agrário, entre 2001 e 2003. Destaca-se como uma das lideranças mais atuantes no processo de criação do sistema de cotas negras nas universidades brasileiras.

Assistir o documentário sobre *Zélia Amador* torna-se então um convite ao pensamento sobre a dimensão pedagógica do Cinema Negro na medida em que nos coloca diante dos desafios de refletir sobre as relações intrínsecas entre corporeidade, subjetividade e racismo no Brasil, a um só tempo que dá lugar ao cinema afro-ameríndio como resistência. O filme lançado no YouTube, no dia 13 de setembro de 2021, foi realizado durante o período de isolamento social, em razão da pandemia de Covid-19, com recurso da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural. O roteiro e argumento são de Ismael Machado, que assina também a direção com Glauco Melo.

O documentário traz Zélia Amador de Deus como a principal narradora de suas memórias, mas parte dessas memórias se expande na representação da atriz Carol Pabip, na ilustração do artista visual Josiel Paz e por meio de outros recursos narrativos como cenas da peça *Divinas Cabeças*, onde a atriz Andrea Flores fala sobre as experiências de uma mulher negra e natural da Amazônia. Também em depoimentos de professoras e

lideranças que expressam a importância e o significado de Zélia em outras trajetórias e lutas.

É ainda no título, jogo poético com o nome de Zélia Amador de Deus, que se começa a tecer o encontro entre o espectador e a protagonista. Aliás, neste filme, “tecer” é muito mais do que um termo. Remete-se ao próprio olhar de Zélia Amador sobre a existência humana. Logo na abertura do documentário, ouve-se a voz em *off* de Zélia, enquanto os créditos iniciais surgem. E, logo aí, se estabelece a primeira representação positiva da africanidade. Rompe-se com os valores eurocêtricos tradicionais que quase sempre norteiam o olhar do espectador sobre a arte. Zélia, mulher negra, herdeira da Deusa Aranã, procedente da cultura *fanthi-ashanti*, da região do Benim, na África Ocidental, pede com voz firme à Ananse, a metamorfose em aranha da deusa, que empreste seu poder para histórias tecer:

Oh divina Ananse!
Presta-me o teu poder
Para andar como tu
Sobre as águas do rio
Sobre as águas do mar
Oh divina Ananse!
Presta-me o teu poder
Para outras histórias tecer
Para outras histórias contar
Oh divina Ananse!
Ajuda-me a desenvolver essa breve aventura.

Junto com o título do documentário escutamos os sons de tambores que, em seguida, silenciam para mais uma vez ouvirmos Zélia que, enquanto fala, surgem fotos da escritora Carolina Maria de Jesus, do líder político sul-africano Nelson Mandela, de integrantes do Movimento Panteras Negras, do ativista Luther King, da filósofa Ângela Davis – todos nomes essenciais quando falamos da luta contra a opressão no mundo, assim como Zélia, representando imageticamente que aquilo que somos também aprendemos em outras e muitas lutas:

Muitos anos atrás...e sempre, eu tive que me construir e reconstruir. Em dor, na minha ancestralidade, no amor. Em Deus, em Deusas, no zelo e na

luta. Sobretudo na luta, tive que aprender ser eu e outras. E a me reconhecer na minha pele, na minha cor, precisei ter um nome. O meu nome!

O documentário sobre Zélia, então, começa a tecer, por pouco mais de 22 minutos, histórias, memórias que dialogam com muitas outras memórias. Memórias de racismo sofrido na infância, memórias de lutas durante a ditadura civil-militar brasileira, da história do teatro e do movimento negro paraenses. E todas essas memórias tecidas aos poucos vão também expondo as teias complexas que envolvem as práticas políticas e discursivas racistas que constituem o Brasil e o seu povo. Demonstrando, como propõem Cascais e Marcos (2004), que as nossas subjetividades não são algo natural e nem a priori, mas resultado de um processo de retorno a partir de separações e ligações, de divisão e de misturas.

Em um cenário minimalista em preto e branco, a atriz negra Carol Pabip entra em cena, pela primeira vez, como Zélia Amador, para continuar apresentando-a: suas origens e seus sonhos. Colocar em cena Pabip, contudo, acaba por transforma-se em jogo de planos, de luz e de enquadramentos, sobretudo *close-ups*, que no mínimo podem ser percebidos como um exemplo de afirmação positiva da imagem afro-ameríndia, pois de forma assertiva quebra com vários padrões da fotografia cinematográfica acerca da forma de enquadrar e iluminar o ator negro. Um debate caro e ausente, sobretudo no âmbito do cinema brasileiro, onde diretores renomados já lançaram mão de recursos questionáveis, como o azeite, para estilizar a pele negra. Por outro lado, colocar Pabip para encenar Zélia, neste momento e em outro, vai em direção de promover um encontro entre cinema e o teatro – algo sempre delicado e complexo dentro da História do Cinema, mas que em *Amador, Zélia* o faz amplificando a voz da protagonista para outros espaços e tempos, sobretudo ecoando e fazendo morada em outros corpos negros de mulheres.

Outra sequência do documentário que merece destaque pela sua dimensão pedagógica é quando Zélia revela sua primeira memória do racismo sofrido na infância, na terceira série escolar. Zélia tem como antagonista a freira da igreja católica que fazia a seleção, na classe, de crianças para atuarem em uma dança, macumba, momento no qual ela revela que se deu conta que era a única criança “preta retinta daquela sala”. Sobre este episódio, Zélia detalha:

A freira pediu que quem quisesse participar da dança ficasse de pé e aí várias crianças ficaram, inclusive eu. E aí a freira foi escolhendo: sai tu, sai tu, sai tu, sai tu. Eu continuei em pé e ela não me mandou sair. Aí, eu sentei, né?! Foi todo mundo embora, as pessoas que foram ensaiar foram embora. E eu fiquei sentada, remoendo aquilo. Quando acabou a aula, eu fui perguntar pra freira porque ela não me mandou sair. Até que ela me disse: não, para essas coisas a gente escolhe as crianças mais bonitinhas, mais arrumadinhas.

O final dessa história de racismo na infância é conhecido pelo espectador por meio de encenação teatral de Pabiq e da ilustração de Josiel. Dois recursos que dão à narrativa poesia e fluidez. Mas é no discurso de Zélia que, de forma pedagógica, o documentário faz com que o espectador se depare com as profundas raízes da ideologia racista presente na sociedade brasileira, que “atravessa o tempo e acompanha o desenvolvimento e transformações históricas” (Borges, 2018, p. 53). Onde subalternizar, desqualificar, objetificar e desumanizar o corpo negro, como a freira fez com Zélia Amador de Deus ainda criança, são práticas próprias a este sistema, que todos os dias, no Brasil, continua a interromper o sonho de outras meninas, adolescentes, mulheres negras. Mas assistir Zélia contar como lidou com o racismo, é, no mínimo, uma contribuição notável que o audiovisual pode dar para interromper esse processo de desumanização pelo qual passa o corpo negro, onde uma de suas consequências mais cruéis, como explica Borges, foi bloquear o processo de constituição da sua individuação, pois ao “bloquear a capacidade de se ver sujeito”, bloquearam “também as relações com o outro e, conseqüentemente, as relações sociais que serão estabelecidas” (Borges, 2018, p. 59).

Próximo da conclusão do documentário está o último exemplo que destacamos sobre a maneira como *Amador, Zélia* pode ser compreendido com um texto filmico em que a imagem negra, afro-ameríndia, é representada de maneira a contribuir para a desconstrução do mito da superioridade racial do indivíduo de cor branca. Esta sequência inicia-se com Zélia Amador caminhando em direção a uma sala de cinema de Belém para assistir um conjunto de depoimentos sobre ela. Dentro da sala, os depoimentos começam a ser projetados para Zélia. O primeiro é de uma professora de escola pública, Lília Melo, que expressa encontrar nos caminhos percorridos por Zélia Amador o exemplo às “comunidades periféricas de que é possível chegar em outros lugares que não são projetados e programados para pessoas pretas, da periferia,

pobres”. Depois falam a ativista Elza Fátima; Doralice Soares, cofundadora do Cedenpa; a atriz e professora Margareth Refklesfsky; a filósofa e escritora Djamila Ribeiro; Isabel Cabral, coordenadora da Assessoria de Diversidade e Inclusão da UFPA; e, por fim, a atriz e professora Wlad Lima, que traz Zélia Amador como a expressão do Teatro da Floresta e das mulheres deste fazer: afro-ameríndias - tão negras quanto indígenas. Nesta sequência de depoimentos, o filme se destaca pelo uso criativo da montagem, vertical e horizontal, que mais uma vez permite ampliar e reverberar as subjetividades e corporeidades de Zélia, por espaços e tempos, demonstrando na prática aquilo que ela ensina, quando nos diz que é sobretudo em nossas lutas e nas dos outros que a gente se constrói e se reconstrói.

Uma sequência que reitera ainda a capacidade que o cinema e o audiovisual, enquanto tecnologias sociais, podem ter para romper com a estratégia institucional e sistêmica de um passado histórico de escravidão que alijou o negro do corpo social, bloqueando a sua capacidade “de se ver” e de se protagonizar. Afinal, como lembra Prudente (2019), se por um lado o cinema e a televisão ocuparam papel estratégico na tentativa de fragmentação do traço epistemológico da africanidade, por outro o Cinema Negro, na sua dimensão pedagógica, amplia o protagonismo negro. Pode fazer com que assumo o “papel de sujeito histórico, escrevendo com a objetiva sua própria história” (PRUDENTE, 2019, p. 23). Então, que divina Ananse empreste a outros realizadores audiovisuais e nas artes seu poder para outras histórias tecer de exaltação ao afro-ameríndio e às diversidades.

Oh, divina Ananse, que essas histórias também tenham o poder de romper desigualdades e recompor com ações igualitárias a teia da aventura de viver nesta sociedade!

Referências

- AMADOR, Zélia. Direção: MACHADO, Ismael. MELO, Glauco. Produção: Floresta Urbana. Brasil-Pará, 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wtRyx9mNPMQ>>. Acesso em: diversos 2021.
- BORGES, Juliana. **O que é encerramento em massa?** Belo Horizonte – MG: Letramento, 2018.
- CASCAIS, Antônio Fernando. MARCOS, Maria Lucila. Corpo, técnica e subjetividades. **Revista de Comunicação e linguagens**, 2004, n. 23.
- PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio. **Revista Extraprensa**, 2019, 13(1), 6-25. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/163871>>. Acesso em: 7 jul. 2021.
- _____. A dimensão pedagógica do cinema negro: uma arte ontológica de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio: a origem do cinema negro e sua dimensão pedagógica. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Dacirlene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro**: o olhar de Celso Prudente. Curitiba: Prisma, 2018. p. 67-109.
- _____. Cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro. **Revista Palmares**, 2005, n.1. Disponível em < <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/revista01.pdf>>. Acesso em: 6 ago. 2021.
- _____. **Barravento** – o negro como possível referencial estético do cinema novo de Glauber Rocha. São Paulo: Ed. Nacional, 1995.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2003.