



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Sergio de Almeida Pereira Machado

**As representações de personagens negras masculinas no cinema brasileiro de
ficção contemporâneo**

Florianópolis

2025

Sergio de Almeida Pereira Machado

**As representações de personagens negras masculinas no cinema brasileiro de
ficção contemporâneo**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social da
Universidade Federal de Santa Catarina como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Antropologia Social

Orientador(a): Prof.(a) Dr.(a) Alexandra Eliza
Vieira Alencar

Florianópolis

2025

Machado, Sergio de Almeida Pereira

As representações de personagens negras masculinas no cinema brasileiro de ficção contemporâneo / Sergio de Almeida Pereira Machado ; orientadora, Alexandra Eliza Vieira Alencar, 2025.

119 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. estudos fílmicos. 3. masculinidades negras. 4. estereótipos. 5. cinema brasileiro de ficção. I. Alencar, Alexandra Eliza Vieira. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

Sergio de Almeida Pereira Machado

As representações de personagens negras masculinas no cinema brasileiro de
ficção contemporâneo

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 11 de março
de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Rafael Victorino Devos
Departamento de Antropologia Social (UFSC)

Prof. Dr. Rolf Malungo de Souza
Departamento de Antropologia Social (UFF)

SUPLENTE INTERNO
Profª Drª Viviane Vedana
Departamento de Antropologia Social (UFSC)

SUPLENTE EXTERNO
Prof. Dr. Willian Luiz da Conceição
Departamento de História (UFSC)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi
julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social pelo
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.



Documento assinado digitalmente
Rafael Victorino Devos
Data: 11/06/2025 08:54:26-0300
CPF: ***.965.620-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Documento assinado digitalmente
Alexandra Eliza Vieira Alencar
Data: 10/06/2025 13:31:18-0300
CPF: ***.867.339-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.(a) Dr.(a) Alexandra Eliza Vieira Alencar
Orientador(a)

Florianópolis, 2025

“Esta dissertação é para todos aqueles meninos negros que escolheram o cinema, mas não foram escolhidos por ele.” .

AGRADECIMENTOS

Gostaria primeiramente de agradecer e saudar a minha ancestralidade. Eu continuo assentado sobre os ombros de gigantes, podendo enxergar cada vez mais longe com um olhar negro sobre o mundo.

À minha professora, orientadora e amiga, Alexandra Alencar. Sem seu cuidado, carinho acolhedor, comprometimento com a humanidade da pesquisa, sem sua escuta ativa e voz-acalanto eu não estaria aqui hoje, saudável e realizado.

À minha família, dona Maria dos Anjos, minha mãe e seu Izídio, meu pai, por não me deixarem esquecer de onde eu vim e porque estou aqui.

À todas e a todos os meus professores do PPGAS/UFSC. Eu celebro todos os momentos que tivemos juntos, construindo uma Antropologia que olha criticamente para o mundo, sem esquecer de olhar criticamente para dentro de si. Foi muito divertido estar com vocês.

A minha banca de defesa, os professores Rafael Devos e Rolf Malungo. Vocês são referência e inspiração.

Ao Éder, Vic e Thai, que foram as primeiras três pessoas queridas que encontrei na inscrição do mestrado e me fizeram perceber que eu estava no lugar certo.

À Paula Campos, parceria de todas as horas, que me mostrou que apesar das acontecimentos do banzo sempre brotará em nós o abraço a vida e que é importante dançar descalço sobre o grande oceano que há em nós.

Agradeço à CAPES PROEX e ao departamento de Antropologia da UFSC pelo apoio institucional. As(os) amigas(os) do meu núcleo de pesquisa NUER: Binah, Bruno, Diennifer, Edilsonn, Greg, Lucas, Maria, Moniz, Sandra, Rita, Vic, Mafê e Joana. E aos colegas do núcleo da vida, suas contribuições foram vitais para o que fazemos aqui: Klinker, Camila (Mila), Dami, Gabs e Bruna (Brubs).

Aos coletivos Panelinha Audiovisual; Coletivo de Antropologues Afroindígenas (CAAIS); Coletivo Audiovisual Olho Negro e a minha produtora Filmes de Apartamento, com meus amigos-sócios Yasser, Bia e Júnior, por me ajudarem a conciliar a pesquisa junto aos altos reversos da vida.

E aos meus interlocutores, pela partilha; por abrirem seu íntimo e me abraçarem com suas histórias, memórias e vivências. Adupé pela existência de todes vocês.

“Toda linguagem é epistêmica.
Nossa linguagem deve contribuir para o
entendimento de nossa realidade.
Uma linguagem revolucionária não deve
embriagar, não pode levar à confusão”
Molefi Kete Asante (1988)

RESUMO

Esta dissertação aborda as representações das masculinidades negras no cinema brasileiro de ficção contemporâneo, dando enfoque analítico aos filmes "Ilha" (2018) e "Marte Um" (2022). O objetivo é analisar se essas obras contribuem para a reprodução ou resignificação de estereótipos raciais históricos. Partimos da problematização dos estereótipos enfrentados pelos homens negros no Brasil, destacando a carência de análise crítica das interseccionalidades de gênero, raça e classe das masculinidades. Propõe-se uma abordagem antropológica visual, relacionando-a aos estudos de cinema e antropologia das populações afro-brasileiras. A pesquisa busca compreender a representação dos sujeitos negros no cinema contemporâneo, refletindo sobre tensionamentos raciais e questionando como as imagens moldam a experiência cinematográfica. A partir desse contexto avaliaremos se houveram avanços ou retrocessos nos mecanismos de representação dos corpos negros masculinos ao longo dos últimos anos.

Palavras-chave: estudos fílmicos, masculinidades negras, estereótipos, invisibilização, cinema brasileiro de ficção

ABSTRACT

This thesis addresses the representations of Black masculinities in contemporary Brazilian fiction cinema, with an analytical focus on the films "Ilha" (2018) and "Marte Um" (2022). The aim is to analyze whether these works contribute to the reproduction or re-signification of historical racial stereotypes. We start by problematizing the stereotypes faced by Black men in Brazil, highlighting the lack of critical analysis of the intersectionalities of gender, race, and class in masculinities. An approach is proposed that draws on visual anthropology, relating it to studies of cinema and the anthropology of Afro-Brazilian populations. The research seeks to understand the representation of Black subjects in contemporary cinema, reflecting on racial tensions and questioning how images shape the cinematic experience. In this context, we will evaluate whether there have been advances or setbacks in the mechanisms of representation of Black male bodies over the past years.

Keywords: film studies, black masculinities, stereotypes, invisibilization, brazilian fiction cinema

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diferentes personagens interpretados pelo ator Benjamin de Oliveira.	25
Figura 2 – Benjamin de Oliveira interpretando o indígena Perí no filme Os guaranis (1908) junto a atriz Inês Cruzete	26
Figura 3 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	40
Figura 4 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	40
Figura 5 – Figura 5. Videoclipe This is America (Childish Gambino, 2018)	42
Figura 6 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	43
Figura 7 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	44
Figura 8 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	46
Figura 9 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	46
Figura 10 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	48
Figura 11 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	51
Figura 12 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	52
Figura 13 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	53
Figura 14 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	54
Figura 15 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	54
Figura 16 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	55
Figura 17 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	56
Figura 18 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	57
Figura 19 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	57
Figura 20 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	58
Figura 21 – Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa	59
Figura 22 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	62
Figura 23 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	63
Figura 24 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	64
Figura 25 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	64
Figura 26 – Autorretrato do pesquisador. Acervo pessoal do autor	65
Figura 27 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	68
Figura 28 – Still do filme Rafiki (2019) de Wanuri Kahiu	68
Figura 29 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	70
Figura 30 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	71

Figura 31 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	73
Figura 32 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	73
Figura 33 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	74
Figura 34 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	75
Figura 35 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	75
Figura 36 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	77
Figura 37 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	79
Figura 38 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	81
Figura 39 – Cartaz de divulgação do cinedebate	85
Figura 40 – Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor	89
Figura 41 – Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor	89
Figura 42 – Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor	93
Figura 43 – Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor	102
Figura 44 – Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor	103
Figura 45 – Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins	104
Figura 46 – Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor	106

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
1.2	DISCUTINDO ALGUNS PORQUÊS	22
1.2.1	Porque representação?	22
1.2.2	Porque personagens negras masculinas?	22
1.2.3	Porque cinema brasileiro de ficção?	26
1.2.4	Porque contemporâneo?	28
1.3	METODOLOGIAS APLICADAS	31
2.	CAPÍTULO 1: Diálogo aberto com o filme Ilha (2018)	38
3.	CAPÍTULO 2: Diálogo aberto com o filme Marte Um (2022)	61
4	CAPÍTULO 3: Um cinedebate entre homens negros	84
5.	CONCLUSÃO	108
	REFERÊNCIAS	

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende contribuir com o debate atual sobre as diversas formas de representação das masculinidades negras no cinema brasileiro de ficção contemporâneo do ponto de vista da existência da reprodução ou não reprodução de certos estereótipos raciais muito presentes em toda a história do cinema brasileiro, bem como discutir como e onde ocorre o processo de violência imagética desses corpos negros masculinos na atualidade a partir de uma resignificação sutil de certos estereótipos ou mesmo de uma apropriação de simbologias da própria negritude reelaborando um imaginário de como o cinema representa o que é ser negro no Brasil.

Para tanto busca-se realizar uma análise da representação de personagens negras masculinas nos filmes *Ilha* (2018) e *Marte Um* (2022), duas grandes obras do cinema brasileiro contemporâneo que debatem direta e indiretamente o tema da masculinidade negra em suas narrativas e elaborações estéticas.

Ilha (2018), direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio nos apresenta *Emerson, um jovem da periferia que quer fazer um filme sobre sua história na Ilha, lugar onde quem nasce nunca consegue sair. Para isso, sequestra Henrique, um premiado cineasta. Juntos, reencenam a própria vida, com algumas licenças poéticas. O plano começa e, a partir de então, não há mais limites, afinal, cinema também é jogo*¹.

Marte Um (2022) com direção e roteiro de Gabriel Martins apresenta a *família Martins que vive tranquilamente nas margens de uma grande cidade brasileira após a decepcionante posse de um presidente extremista de extrema-direita. Sendo uma família negra de classe média baixa, eles sentem a tensão de sua nova realidade. Tércia, a mãe, reinterpreta seu mundo depois que um encontro inesperado a deixa se perguntando se ela é amaldiçoada. Seu marido, Wellington, coloca todas as suas esperanças na carreira de seu filho, Deivinho, que por pressão e querendo agradar o pai, segue as ambições dele, apesar de secretamente aspirar estudar astrofísica e colonizar Marte. Enquanto isso, a filha mais velha, Eunice, se apaixona por uma jovem de espírito livre e questiona se é hora de sair de casa*.²

Através de SOUZA (2014) antropóloga brasileira da imagem, buscando no seu trabalho tecer as relações férteis entre Antropologia e Cinema na atualidade nos

¹ <https://www.papodecinema.com.br/filmes/ilha/>

² <https://www.filmesdeplastico.com.br/marte-um/>

afirma que “o cinema pode ser objeto de estudo antropológico pelo menos de três formas: visando compreender a esfera da produção cinematográfica; por meio de uma antropologia da narrativa e das representações fílmicas; ou ainda através de estudos sobre a recepção das obras”. Diante dessas possibilidades, a ideia é me debruçar sobre apenas um desses tipos de estudos: o das representações fílmicas, pois é importante entender o que e como o que é produzido atualmente dentro do recorte exposto tem implicações profundas na sociedade brasileira, haja vista o que diz Benjamim (1994) de que o filme é obra coletiva, portanto o foco aqui é ampliar a discussão sobre as representações de si e do outro, diante de certos estatutos de alteridade ou em outras palavras: como nós, enquanto brasileiros produzimos e reproduzimos imagens de nós e dos outros e como nos reconhecemos ou nos estranhemos nessas imagens (VELHO, 1978) e (SANTOS, 2021). Sendo assim, o contexto histórico e cultural vai influenciar diretamente no modo como as obras fílmicas são produzidas e como se darão as representações sociais em suas narrativas. A cultura do tempo presente é um fator determinante para moldar a temática de um filme e seus personagens, independente de qual período de suas vidas estejamos falando. Por isso decidi, enquanto pesquisador negro³ e cineasta representante do cinema brasileiro contemporâneo me voltar para filmes recentes que dialogam com os anseios da nossa cultura cinematográfica nacional, para poder correlacionar os diferentes modos de representação e se houve algum avanço quanto à diminuição da reprodução de estereótipos raciais no cinema brasileiro contemporâneo ou não e como se tensionam essas abordagens.

A problematização inicial para esta pesquisa veio de uma leitura do artigo da jornalista e quadrinista Carol Ito para revista TRIP (2017)⁴ em cuja manchete dizia “Ser homem negro no Brasil é conviver com uma série de estereótipos, que envolvem gênero, raça e classe social. Discutir isso é reiterar a noção básica de que ninguém é uma coisa só.” Muito ainda se debate sobre a importância da questão interseccional dentro dos estudos sobre feminismos negros, a partir de intelectuais como Ângela Davis (1981)⁵, Lélia Gonzalez (1984)⁶ e Patricia Hill Collins (2019),

³ Me utilizo e compactuo aqui da perspectiva que HARAWAY (1995) traz em “Saberes localizados” ao relacionar poder, política e objetividade para situar minha escrita do ponto de vista de uma epistemologia negra, bem como demarcar também minha posição enquanto antropólogo-cineasta SZTUTMAN (2004)

⁴ Foi este breve artigo jornalístico veiculado na internet que motivou o autor a propor o tema desta dissertação, não o texto em si, mas a manchete que trouxe a reflexão sobre a interseccionalidade das masculinidades negras.

⁵ DAVIS, Angela. *Women, Race and Class*. New York: Random House, 1981.

⁶ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*. Anpocs. p.223-244. 1984.

principalmente relacionada a sua importante conceituação sobre imagens de controle COLLINS (2019), que temos como uma das influências discursivas deste trabalho. Essa abordagem parece ter sido revolucionária para a epistemologia feminista e para a militância negra como um todo. Porém, nós homens negros não conseguimos ampliar nosso escopo de análise sobre a indissociabilidade entre gênero, raça e classe dentro dos processos de opressão sistêmica e estrutural quando o assunto são masculinidades negras. Não conseguimos ainda nos ver como plurais, historicamente subalternizados e indivíduos complexos nas relações sociais, pois somos submetidos a uma estrutura de poder que consolidou essa discussão como tabu e dificultou o entendimento sobre a construção da nossa própria identidade e performance de gênero. *Neguinho* e *Negão*⁷, por exemplo, se tornaram marcadores determinantes de como o sujeito negro é representado em inúmeras representações artísticas e como essa expressão de identidades estereotipadas se tornou um vício de linguagem da brasilidade e também alterou a percepção de sentido sobre homens negros e como nós somos lidos em sociedade.

Não somos padrões de beleza⁸, muito menos de racionalidade e como sempre foi imposto um conjunto de estereótipos sobre nossos corpos que se tornaram marcadores sociais do que dizem - leia-se branquitude⁹ - de quem nós somos, acabamos por nos apropriar desses estereótipos e reproduzi-los em nossas formas de ser, fazer e produzir modos de vida, inclusive nas próprias expressões artísticas, sendo o cinema um dos seus principais representantes.

A pesquisa não tem como objetivo a elaboração de uma análise fílmica buscando compreender o filme em si na sua totalidade, mas problematizar a construção da representação cinematográfica brasileira contemporânea racializada e relacioná-la ao avanço nos estudos sobre masculinidades negras sob um olhar antropológico. E como a abordagem volta-se para uma antropologia visual e seu paralelo com as representações e análises fílmicas, o projeto tem como parâmetro

⁷ *Neguinho* que é um homem submisso, sem vontade própria, totalmente devoto aos desejos, inclusive, e mais importante, aos desejos sexuais, um tipo de escravo, dependente mental e psicologicamente das decisões dos brancos (Carvalho, 1996:5). Além da fala infantilizada e a predileção pela bebida alcoólica, sua relação com a mulher branca é totalmente assexuada, em geral, servindo também de moleque de recado (...) *Negão*, ele é o oposto do *Neguinho* na sua preocupação com a virilidade, ele seria fisicamente forte e dotado com uma excepcional capacidade sexual. Ele é ameaça ao homem branco por seu apetite sexual insaciável e pela sua diabólica sensualidade, irresistível para a mulher branca (DE SOUZA, 2014, p.104)

⁸ Existe um “nós” oculto nessa afirmação de subjetividade que se refere ao sujeito negro masculino cisgênero, cuja argumentação é objetivada no decorrer da análise.

⁹ “branquitude é um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade” (BENTO, 2002, p.7)

analisar a construção da imagem não branca do ponto de vista ideológico-político, em especial pela crítica da imagem eurocêntrica proposta por SHOHAT e STAM (2006). O esforço que teremos aqui é utilizar da antropologia visual em conjunto dos estudos de cinema, antropologia das populações afro-brasileiras e dos estudos de masculinidades para essa articulação e assim realizar uma análise apurada da representação dos sujeitos negros em seu estado de complexidade, a partir da sua performance audiovisual, pois

Entender de que modo as imagens e os sons agem na vida das pessoas e tentar compreender como estas recebem estes componentes é, portanto, uma das possibilidades da antropologia e de suas relações com o cinema e com o audiovisual em geral (SHOHAT e STAM, 2006, p.5)

Assim, também é necessário não esquecer do que STAM (2003, p. 256) destaca quando diz que “os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito”, porém no caso deste campo em particular o principal espectador da análise será eu mesmo. Portanto, estabelecer uma relação dialógica entre emissor e receptor da representação negra masculina será crucial para desvendar certos tensionamentos raciais do cinema brasileiro contemporâneo e suas contradições, fazendo-me refletir sobre quais os métodos agenciar para uma crítica mais densa, pois precisamos nos deslocar para entender a alteridade e por isso algumas perguntas precisam ser feitas: O que é representação fílmica do sujeito negro? Como são discutidas as masculinidades negras dentro da área de Antropologia Visual? Quais são os modos de representação das masculinidades negras no cinema brasileiro contemporâneo? Existem discussões sobre a atualização dos estudos sobre essas representações? Como entender o corpo negro enquanto território da cultura dentro da Antropologia?

Stuart Hall em seu livro *Cultura e Representação* analisa a presença do negro no cinema e na publicidade ocidental. Ele nos mostra que os estereótipos se formam enfatizando as diferenças. A imagem eurocêntrica é padrão universalista, mas se enfatiza a diferença pelo estereótipo, tudo o que está fora da norma é deformação, corrupção da imagem como mecanismo estruturante do genocídio epistêmico (GROSFOGUEL, 2016). Logo, não só a crítica a imagem eurocêntrica, mas se munir de outros meios de representação da realidade são as armas que temos pra vencer a guerra das imagens e a disputa pelo deslocamento do olhar, ou como já dizia bell hooks, pelo olhar opositor (HOOKS, 2017), para pensarmos tanto a produção de sentidos por parte da representação fílmica tanto a concepção do

cinema enquanto uma linguagem e qual seu poder discursivo para ditar como se concebe o sujeito negro e como este deve performar sua masculinidade em tela

A linguagem é capaz de fazer isso porque ela opera como um sistema representacional. Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos meios através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos (HALL, 2016, p.18)

Se a linguagem se faz na cultura e esta por sua vez compartilha seus significados sobre o outro, ela em suma cristaliza o sentido do que é o outro, logo o cinema pode legitimar a percepção e a construção de um modelo deturpado desse outro, a fim de reafirmar a manutenção do que é “o modelo correto, ético e racional”. Damos sentido às coisas pelo modo como as representamos. Então, como o negro é invisibilizado historicamente no cinema e negada sua representação, também é negado seu sentido. Quem nós somos nas representações fílmicas hoje e como podemos dar novos sentidos a essas outras formas de se representar, para criar outras possibilidades de existir para além do racismo e sexismo?

A partir daqui a ideia é tentar enfocar as diversas concepções de subjetividades negras nas diferentes fases da vida a partir do modo como esses sujeitos são representados no cinema brasileiro contemporâneo. A dificuldade a princípio me parece compreender por onde começar a relacionar estes filmes e como analisar seus personagens. Como estabelecer um rigor técnico na pesquisa de modo a conceber um olhar antropológico e possibilitar um estudo etnográfico sobre as diferentes formas de estudar essas personagens dentro do cenário do cinema ficcional e suas particularidades? O documentário parece estar mais avançado nas discussões sobre esse *método etnográfico* (PEIRANO, 2014); (MÁXIMO, 2012) por isso inicialmente tive dificuldade de entendimento em como aprimorar a metodologia para um estudo sobre ficções audiovisuais, dadas as suas peculiaridades discursivas e a própria concepção do real, do imaginário e da fabulação que são tão fundamentais ao sujeito negro e suas concepções de vida dentro das narrativas audiovisuais. No cinema contemporâneo ainda impera certas temáticas associados aos homens negros em suas representações. SILVA (2021) nos explica que

O imaginário social construído sobre os homens negros que vigora até os

dias de hoje é fruto da herança histórica, política e cultural do colonialismo. O estigma sobre os homens negros ainda repousa sobre a alegoria caricata de seu corpo — a sua anatomia e a sua forma física (Cleaver, 1971; Fanon, 2005). Este imaginário, no Brasil, é fruto do discurso racial-biologizante utilizado para justificar a escravidão e a dominação dos humanos europeus sobre os povos destituídos de humanidade — essa condição marcadamente europeia e colonial (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 160).

Crianças, adolescentes, adultos e idosos negros, todos eles sofreram e sofrem com esse legado colonial cada um à sua maneira com especificidades bem características de seu ciclo de vida e suas dinâmicas sociais, bem como sua identidade de gênero, sexualidade, nacionalidade e racialidade. Quando esses corpos são postos em cena dentro de uma ficção audiovisual trazem consigo todo um conjunto de símbolos históricos e culturais que é enquadrado no plano cinematográfico demarcando mesmo que pela ficção uma possibilidade de ser e estar desses indivíduos.

Um outro caminho necessário para este trabalho talvez seja pensar como o sujeito negro cria representações de si dentro do cinema brasileiro contemporâneo construindo fabulações próprias a uma ideia de afrofuturismo¹⁰ e narrativas de afetos, haja vista o crescimento expressivo da produção e do debate sobre o cinema negro contemporâneo, criando outras imagens, significações e potências sobre nós.

¹⁰ A expressão afrofuturismo é cunhada no início da década de 1990 por Mark Dery para caracterizar as criações artísticas que exploram futuros possíveis para as populações negras por meio da ficção especulativa (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 4)

2. DISCUTINDO ALGUNS PORQUÊS

2.1 . Por que representação?

Para iniciar este tópico, embora as principais referências que se coloquem para as reflexões sobre representação sejam Stuart Hall (2016) e bell hooks (2019) trago primeiro uma definição elaborada por FREIRE FILHO (2005) sendo esta uma abordagem mais ampla para discutirmos sobre representações audiovisuais

o termo designa, também, o uso dos variados sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) para “falar por” ou “falar sobre” categorias ou grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias da cultura (FREIRE FILHO, 2005, p.18).

Neste sentido é importante perceber como essas categorias (representação, sentido, linguagem, cultura) estão articuladas e se inter relacionam, pois “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura” (HALL, 2016, p. 31), ou seja, estas são categorias elementares para formação de conceitos das coisas, ao passo que nos formamos enquanto indivíduos no processo, na medida em que mediamos também nossa relação com o mundo concreto, a realidade visível, decodificamos suas ideias abstratas sobre os objetos e enunciamos essas ideias através da linguagem, dando sentido às coisas. Esse é um processo lógico da capacidade humana de representar a realidade e produzir cultura. Porém esse processo de descrever o mundo e dotá-lo de sentido, que por conseguinte nos dá a possibilidade de produzir imagens de nós para também nos dotar de sentido e nos humanizar, no movimento de constituição da nossa própria identidade e do outro, como este que é externo a nós, pode ter problemáticas no sentido de cristalizar nesse outro um conjunto de valores simbólicos pejorativos.

2.2. Por que personagens negras masculinas?

Neste tópico, embora tenha aumentado o número de produções acadêmicas acerca da temática das masculinidades, utilizarei como referência num primeiro momento apenas excertos das obras de Rolf Malungo, uma das principais autorias no debate sobre masculinidades na Antropologia brasileira, mas antes gostaria de trazer uma relação importante da masculinidade, que é a formação das nossas identidades e como nossa diversidade é invisibilizada diante da conjuntura política

nacional. E faço isso para marcar os traços interseccionais ao tratar do sujeito homem negro, relacionando as dimensões de raça, classe e gênero com o objetivo de “enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias” (AKOTIRENE, 2018, p. 19) garantindo assim uma posição mais plural frente a sociedade que nega sua identidade múltipla e complexa

A respeito da identidade, Avtar Brah (2006) nos mostra que

As identidades são marcadas pela multiplicidade de posições de sujeito que constituem o sujeito. Portanto a identidade não é fixa nem singular; ela é uma multiplicidade relacional em constante mudança. (BRAH, 2006, p. 371)

Em um país como o Brasil cuja população autodeclarada preta corresponde a 10,6% e a parda 45,3% e inseridos dentro da categoria “Negros” somando 56% da população total de seu território (IBGE, 2022), a raça é um marco divisório determinante nas disparidades socioculturais que predominam em nossa sociedade desde o período colonial.

Raça “é uma relação social, o que significa dizer que a raça se manifesta em atos concretos ocorridos no interior de uma estrutura social marcada por conflitos antagônicos” (ALMEIDA, 2018, p. 40).

Dentre todas as formas de expressão artística desenvolvidas no Brasil nos últimos séculos (literatura, música, teatro, pintura, cinema e etc.) a participação do povo negro, embora tenham sido os pioneiros em muitas delas, sempre foi relegada a marginalidade dos universos da arte. Tanto no que diz respeito a presença ocultada, como também da representação estereotipada, arquetípica e caricatural, os corpos negros historicamente sofreram com todas as manifestações físicas e simbólicas do racismo e da discriminação.

Racismo “é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios, a depender ao grupo racial ao qual pertencam” (ALMEIDA, 2018, p. 25).

E discriminação é dar tratamento diferenciado em razão da raça. Portanto, o cinema brasileiro neste contexto manifesta-se como racista e discriminatório para com o povo negro, mesmo este sendo um dos principais agentes formadores de nossa cultura. Essa tendência de criminalização no mundo artístico acompanha diretamente o processo histórico de integração do negro na sociedade de classes (FLORESTAN, 1978), os quais, tendo juridicamente sido alforriados não tiveram

respaldo por parte do Estado Brasileiro com suas demandas sociais e sua dignidade humana, fazendo com que continuassem a ser deixados distantes de qualquer direito básico que garantisse minimamente suas existências pós-escravagistas. Toda essa negação da vida e da cultura nacional fez com que esses indivíduos tivessem que se adaptar às condições sociais da época ou se entregar a criminalidade, aos trabalhos subalternos e a crescente segregação socioespacial que se manifestava nos ambientes dos cortiços, que levaram posteriormente ao surgimento das favelas e periferias nos grandes centros urbanos.

Para refletir um pouco mais sobre como a história do negro no século XX tem relação direta com a exclusão deste povo dos espaços de produção cultural e cinematográfica, basta observar este trecho de RODRIGUES (2008)¹¹:

O cinema mudo coincide exatamente com o período áureo das teorias racistas, quando as religiões afro-brasileiras eram perseguidas pela polícia, e os mulatos claros usavam pan-cake para parecer brancos. Houve, portanto poucos registros de negros em documentários. Mas o primeiro filme proibido no Brasil por motivo político foi *A vida de João Cândido*, o marinheiro, realizado em 1912, sobre a revolta dos marinheiros negros da Marinha de Guerra contra os castigos corporais (Revolta da Chibata), dois anos antes. Episódio heroico, aliás muito semelhante ao levante de Odessa de 1906, que posteriormente veio inspirar Eisenstein a filmar o clássico *Potemkin*.

Por conseguinte, podemos entender através deste contexto que a deslegitimação do negro no cinema deve-se a processos estruturais muito bem enraizados no âmago de nossa cultura e da constante busca por uma colonização das mentes de nossa sociedade diante do passado contraditório e excludente que se mostra diante de nossa historiografia cinematográfica clássica.

Benjamin de Oliveira (1870-1954) é o primeiro homem negro a atuar em um filme de ficção brasileiro com “Os Guaranis” em 1908, dirigido por Antonio Leal.

O primeiro filme brasileiro que teria tido por origem um romance de um autor brasileiro foi *Os guaranis*, de 1908. Porém, nesse caso, não se tratava de uma adaptação literária propriamente dita, mas sim da filmagem de uma pantomima circense, esta sim, inspirada no romance de José de Alencar. Este filme era um curta-metragem e teve como operador Roberto Leal. No elenco, além de atores, encontrava-se a troupe do circo Spinelli¹² (ARAÚJO,

¹¹Fonte: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinnaema/87-o-negro-no-cinema-brasileiro-de-ficcao>

¹² Segundo o Dicionário do Circo Data Brasileiro: “O Circo Spinelli foi inaugurado no Rio de Janeiro em 1918 por Afonso Spinelli e Benjamim de Oliveira. O Spinelli era um circo teatro, também chamado

2011, p. 5)



Figura 1. Diferentes personagens interpretados pelo ator Benjamin de Oliveira¹³.

Benjamim de Oliveira como mostrado na figura acima foi uma das mais importantes personalidades do mundo do circo, o primeiro palhaço negro do Brasil e, de acordo com o pesquisador Brício de Abreu (1963), o primeiro palhaço negro do mundo. Primeiro ator negro do cinema brasileiro, Oliveira celebrou-se por sua interpretação do personagem Peri, em *Os guaranis*, filmagem realizada em 1908, por Antônio Leal, de um espetáculo protagonizado pelo próprio ator no circo.

Com esta filmagem, Benjamim tornou-se o precursor de uma nova modalidade, pois foi responsável pela adaptação do romance para a pantomima, possibilitando que esse experimento fizesse parte da nascente indústria do cinema. Duas linguagens que se cruzavam, mantendo suas especificidades (...)” (SILVA, 2003, p. 236)

na época de teatro de pavilhão, que reuniu atores e circenses que fizeram grande sucesso com o repertório de variedades, dramas e comédias”.

Fonte: <http://circodata.com.br/index.php?c=verbetes&m=exibir&t=circos&id=352&>

¹³ Fonte: <https://folhas-de-almanaque.blogspot.com/2010/02/atores-negros-brasileiros.html>



Figura 2. Benjamin de Oliveira interpretando o indígena Perí no filme *Os guaranis* (1908) junto a atriz Inês Cruzete¹⁴.

2.3. Por que cinema brasileiro de ficção?

Em 8 de julho de 1896 ocorreu a primeira exibição pública de cinema no Brasil na cidade do Rio de Janeiro para a famigerada elite carioca da época, obviamente nesta que era uma das poucas cidades com eletricidade na época. Em 19 de julho de 1898 foram feitas as primeiras imagens de cenas do Brasil por Afonso Segreto, que foram à Europa buscar filmadora e filmes virgens para produzir aqui as chamadas de vistas animadas do nosso litoral, destacando o cais e navios de guerra ancorados.

Sobre este período, BERNADET (1995) faz uma crítica aos historiadores brasileiros no fato de termos considerado a origem do nosso cinema nesta primeira gravação, que se coloca como controversa, afinal não temos registro se ela realmente foi produzida e exibida. Poderíamos, assim como os outros países da época ter demarcado a origem do cinema brasileiro no momento da primeira exibição (1896), assim como também não precisaríamos ter mitificado um

¹⁴ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=YvR2u9HwNYQ>

estrangeiro (Afonso Segreto) como nossa gênese e vanguarda, constituindo assim um pensamento entreguista já na sua base historiográfica e voltado aos paradigmas europeus e norte-americanos.

Existem representações do negro desde o cinema silencioso (1898-1929). Neste período, encenaram papéis de menor prestígio, ocupando uma posição marginal “potencializada através de estereótipos raciais associados a sua imagem” (...) A partir dos anos 1930, o negro foi posto no centro da cena quando o nacionalismo começou a ganhar espaço na vida política e ideológica do Brasil (CARVALHO, 2011, p. 18 apud AGUIAR, 2017, p.31).

Durante esse período e por conseguinte em toda história da nossa cinematografia, a representação das personagens negras sempre foi marcada por uma série de estereótipos, arquétipos e caricaturas associados à sua imagem. RODRIGUES (2001) enumera 12 destes arquétipos no cinema em toda a nossa história, desde 1898 até os dias atuais.

Os mais importantes são o Preto Velho (que transmite a tradição ancestral africana), o Mártir da escravidão, o Nobre Selvagem, o Negro Revoltado, o Negro da Alma Branca (trágico elo entre oprimidos e opressores), o Crioulo Doido (equivalente assexuado e cômico do Arlequim da Commedia dell'Arte), a Musa Negra. Há dois com uma nítida conotação sexual exacerbada: o ameaçador Macho Negro (Negão) que povoa os sonhos racistas com estupros e violências; e a Mulata Sedutora (Mulata Boa), uma espécie de mulher-objeto cor de chocolate, desejada por todas as raças. Todos os personagens negros e mulatos da ficção brasileira se enquadram em uma dessas categorias, quando não em mais de uma.¹⁵

Tais concepções abjetas e estereotipadas remontam aos primeiros contatos dos europeus com o continente africano no século XVI até serem transportados para dentro da janela cinematográfica de maneira preconceituosamente opaca no que diz respeito à concepção de opacidade e transparência clássica de XAVIER (2005)¹⁶. A matéria prima destes arquétipos materializa-se no chamado racismo estrutural, que tem como característica determinante a manutenção do poder pela classe e raça dominante.

¹⁵Esta versão se refere especificamente a um artigo jornalístico de Rodrigues em 2008 na revista Memocine onde o autor cita o livro da edição de 1988.

Fonte: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinnaema/87-o-negro-no-cinema-brasileiro-de-ficcao>

¹⁶ Na comparação de *opacidade* e *transparência* que trago aqui, me refiro aos conceitos extraídos do livro de Xavier, Ismail, 1947-. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 3ª edição – São Paulo,. Paz e Terra, 2005 e dizem respeito a capacidade de mostrar no filme de maneira conscientemente explícita uma violência contra uma representação negra de modo a evidenciar seu ponto de vista racista.

Assim, detêm o poder os grupos que exercem o domínio sobre a organização política e econômica da sociedade. Entretanto, a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda a sociedade regras, padrões de conduta e modos de racionalidade que tornam 'normal' e 'natural' o seu domínio (ALMEIDA, 2018, p. 31)

2.4. Por que contemporâneo?

Qual a importância para esta pesquisa de se escolher filmes dos 10 últimos anos do cinema brasileiro (2012-2022)? A resposta mais objetiva tem relação direta com a implementação das políticas de ações afirmativas no setor audiovisual criadas pelo governo brasileiro no ano de 2012, em especial a criação do Edital Curta Afirmativo¹⁷, marco transformador no processo de luta contra as disparidades históricas do audiovisual brasileiro no sentido de aquisição de recursos para produção audiovisual de pessoas negras e que teve papel significativo na atual conjuntura de maior presença de cineastas negros em atividade no setor.

Dentre as diversas definições relativas ao conceito de ações afirmativas a nível nacional e internacional, trabalharemos com a definição de FERES JÚNIOR et al (2018) como sendo

todo programa, público ou privado, que tem por objetivo conferir recursos ou direitos especiais para membros de um grupo social desfavorecido, com vistas a um bem coletivo. Etnia, raça, classe, ocupação, gênero, religião e castas são as categorias mais comuns em tais políticas. Os recursos e oportunidades distribuídos pela ação afirmativa incluem participação política, acesso à educação, admissão em instituições de ensino superior, serviços de saúde, emprego, oportunidades de negócios, bens materiais, redes de proteção social e reconhecimento cultural e histórico (FERES JÚNIOR et al, 2018, p.13)

Implementar políticas de ações afirmativas no audiovisual brasileiro é uma forma de mitigar as disparidades de produção e representação racial e de gênero no setor que historicamente mantém a mesma lógica racista das artes elitizadas no Brasil. Abaixo seguem alguns dados de boletins e estudos do GEMAA¹⁸ (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa), núcleo de pesquisa do IESP-UERJ que a anos vem realizando levantamentos de dados sistemáticos sobre a realidade das ações afirmativas sobre raça e gênero na educação, na mídia, na política entre

¹⁷ Edital SAV/SEPPIR nº 03/2012 | Edital Curta Afirmativo – Protagonismo da juventude negra na Produção Audiovisual Nacional. Política exclusiva afirmativa (recorte racial e etário 18 a 29 anos)

¹⁸ Site oficial: <https://gemma.iesp.uerj.br/>

outras, a partir de diversas abordagens metodológicas. Dentre esses boletins divulgados, um que se tornou famoso a partir de dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine) foi o que mostrava que nenhuma mulher negra produziu, dirigiu ou assinou a produção executiva de filmes nacionais em 2016, a partir dos dados sobre 142 filmes longas-metragens lançados comercialmente naquele ano. Os dados abaixo refletem as mudanças estruturais no setor audiovisual com a implementação de políticas de ações afirmativas, bem como descrevem alguns indicativos das consequências e contradições dessas mudanças:

2.4.1. Direção

O ano de 2022 registra a primeira indicação ao Oscar de um longa-metragem brasileiro dirigido por um homem preto. A produção só foi possível graças ao edital "Longa Afirmativo", que direciona recursos especiais à realização de filmes feitos por negros. (GEEMA, 2023)

O longa em questão é o filme *Marte Um* (2022), dirigido pelo mineiro Gabriel Martins. E cabe destacar também que o edital Longa Afirmativo foi responsável por mais dois longas conhecidos comercialmente e fundamentais ao Cinema Negro brasileiro contemporâneo “*Um dia com Jerusa* (2021)”, de Viviane Ferreira, e “*Cabeça de Nêgo* (2021)”, de Déo Cardoso. Viviane Ferreira é a segunda mulher negra brasileira a dirigir um filme de longa metragem no Brasil. A primeira foi Adélia Sampaio com “*Amor Maldito* (1983)”.

Em 2020, pela primeira vez na história do cinema brasileiro recente, dois homens classificados em cor "preta" ou "parda" estiveram entre os diretores(as) de filmes de grande público. (GEEMA, 2023)

2.4.2. Protagonistas

Os personagens são os que mais variam ao longo dos anos em termos de diversidade. Destaca-se, contudo, a presença forte de estereótipos como determinantes da inserção de protagonistas pretos/pardos. Os três anos com mais inclusão do grupo são marcados por lançamentos que retratam conflitos e criminalidade, como *Cidade de Deus* (2002), *400 Contra 1 – A História do Comando Vermelho* (2010), *Tropa de Elite 2* (2010) e *Alemão* (2014) (GEEMA, 2023)

Podemos perceber com isso um marcador estereotipado relacionado aos personagens negros masculinos no cinema de ficção muito ligado à criminalidade e às favelas nos primeiros 15 anos do século 21 com essas obras de grande sucesso comercial dirigidas por homens brancos. Fato esse que vem se transformando com

a inserção desses novos profissionais via mecanismos de ações afirmativas¹⁹, não somente no mercado audiovisual como enquanto graduandos nas universidades de cinema e audiovisual.

2.4.3. Distribuição

Quanto à distribuição dos personagens, cabe ressaltar que no ano com maior participação de pretos e pardos, o de 2002, foi lançado "Cidade de Deus", que obteve grande sucesso de bilheteria. Neste filme, predominam no elenco principal atores pretos e pardos, sendo 53% do gênero masculino e 13% feminino. O restante, 33%, é de cor branca. (GEEMA, 2023)

Esse dado corrobora o anterior no sentido de que filmes ligados a temática da criminalidade sustentaram a maior concentração de pretos e pardos reforçando o imaginário social sobre o lugar do sujeito negro na contemporaneidade urbana em grandes cidades e estão enquadrados no contexto dos arquétipos²⁰ e caricaturas que João Carlos Rodrigues traz em seu famoso livro *O Negro Brasileiro e o Cinema* ao categorizar 12 estereótipos²¹ sempre presentes no cinema brasileiro e como algumas heranças estético-discursivas do cinema norte-americano que são: Preto velho, mãe preta, mártir, negro de alma branca, nobre selvagem, negro revoltado, negrão, malandro, mulata boazuda, crioulo doido, musa e o neo africano.

A luta por um cinema negro brasileiro passa pela destruição desses estereótipos associados historicamente as pessoas negras no cinema e por isso as ações afirmativas no audiovisual são tão cruciais. Porém recentemente, o cenário da cultura passou também por um desmonte devastador, como pode ser visto dos destaques abaixo do GEEMA (2023)

A despeito das intensas desigualdades que marcam o cinema brasileiro, os últimos anos foram caracterizados pelo apagão de

¹⁹ De acordo com Joaquim Barbosa Gomes (2001) "as ações afirmativas podem ser definidas como um conjunto de políticas públicas e privadas de caráter compulsório, facultativo ou voluntário, concebidas com vistas ao combate à discriminação racial, de gênero e de origem nacional, bem como para corrigir efeitos presentes da discriminação praticada no passado, tendo por objetivo a concretização do ideal de efetiva igualdade de acesso a bens fundamentais como a educação e o emprego (GOMES, 2001, p. 40).

²⁰ No livro *O Negro Brasileiro e o Cinema*, João Carlos Rodrigues utiliza a noção de "arquétipo", orientada "no sentido junguiano de símbolos que exprimem sentimentos de apelo universal" (RODRIGUES, 2011, p. 22).

²¹ João Carlos Rodrigues não conceitua estereótipo em seu livro, até mesmo por ele ter um formato mais jornalístico do que científico, mas ele o entende enquanto representação pejorativa sobre a forma de padrões estigmatizantes que se repetem nos filmes, seu foco está nos arquétipos, pois busca demonstrar que "nossos filmes não apresentam personagens reais individualizados, mas apenas arquétipos e/ou caricatura: 'o escravo', 'o sambista', 'a mulata boazuda' (RODRIGUES, 2011, p. 22).

dados oficiais do governo sobre o tema e pela falta de expansão de políticas públicas de diversidade no audiovisual (GEEMA, 2023)

As considerações finais do Boletim de 2020 do GEMMA apresentavam um panorama catastrófico no cenário do audiovisual brasileiro e que se mostrou como fato e tragédia no desmonte dos 4 anos de governo Bolsonaro refletidos na destruição física e simbólica de grande parte da nossa memória, mesmo assim já pudemos observar os impactos significativos das ações afirmativas dos anos anteriores refletidas em grandes produções e sobretudo em nosso campo de pesquisa, com a eleição em 2022 de *Marte Um* como candidato brasileiro ao Oscar de filme estrangeiro, reafirmando que o lugar do negro no cinema nacional vem se transformando na última década, embora ainda há muito a ser feito no sentido de consolidação da políticas públicas anteriormente mencionadas. Também ocorreram mudanças estruturantes nas ações afirmativas pela inserção de jovens negros nas universidades brasileiras em governos progressistas nos anos anteriores, assim como a interiorização de cursos de cinema e audiovisual no Brasil, como no caso da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) em Cachoeira (Bahia) fundada em 2006, onde se encontraram dois estudantes de cinema, Glenda Nicácio e Ary Rosa que entraram na universidade através do Sistema de Seleção Unificada (Sisu) e que anos depois vieram a criar a Roszna Filmes, produtora de *Ilha* (2018).

3. METODOLOGIAS APLICADAS

Realizei uma pesquisa de natureza qualitativa e conceitual, com estrutura analítica de caráter etnográfico amparado em três metodologias distintas. A escolha das metodologias qualitativas tem fundamento na forma específica do campo que iremos explorar: a ficção audiovisual. Dentro desta abordagem ficcional terei enfoque nas seguintes metodologias:

3. 1. Análise do filme enquanto campo etnográfico através de suas personagens masculinas

Será feita uma análise crítica de duas obras filmicas brasileiras (*Ilha*, 2018 e *Marte Um*, 2022), sendo esta a metodologia central da pesquisa, pois defendo a

perspectiva do cinema enquanto campo etnográfico.

Quanto a base teórica que referencia tal metodologia vou recorrer sobretudo ao artigo de Rose Híkiji durante os próximos parágrafos, pois ele condensa a contextualização histórica que necessito para articular minha organização retórica da relação análise fílmica-Antropologia.

Primeiramente partirei dos interesses imperialistas em comum para ambas as áreas existirem

Curiosamente, tal como o início da própria disciplina, impulsionada pelo interesse europeu, a análise fílmica antropológica seria estimulada pelo interesse norte-americano na compreensão do outro, que devia ser conquistado ou derrotado. (HÍKIJ, 1998, p.93)

Aqui a autora se refere especificamente a obra de Ruth Benedict chamada “O Crisântemo e a Espada” (1946), trabalho que é tido pela maioria dos estudiosos como marco do nascimento da Antropologia do Cinema.

Ruth Benedict analisou diversas obras fílmicas nipônicas com o objetivo de compreender, mesmo que “a distância” a cultura dos japoneses durante a Segunda Guerra Mundial (...) filmes que haviam sido escritos e produzidos no Japão — filmes de propaganda, filmes históricos e filmes sobre a vida contemporânea em Tóquio e nas aldeias. Comentamos posteriormente com japoneses que haviam visto alguns desses filmes no Japão e que, pelo menos, viam o herói, a heroína e o vilão como os japoneses o viam e não como eu os via. Quando eu me desorientava, era claro que o mesmo não acontecia com eles (BENEDICT, 1972, p. 14-15).

Neste contexto é importante destacar que ao contrário de grandes pesquisas clássicas eu me volto para o estudo do cinema ficcional em contraste ao popular formato do cinema documentário (na Antropologia, pois no âmbito dos estudos de cinema os formatos às vezes se invertem). A partir desta escolha uma importante descoberta foi saber que a primeira análise fílmica ficcional realizada e que é citada por Híkiji em seu artigo foi feita em 1942 por Gregory Bateson, que se utilizou de técnicas antropológicas para análise de filmes ficcionais. O nome do filme era Hitlerjunge Quex²² e através dele Bateson procurava responder: que tipo de pessoas eram os nazistas? HÍKIJ (1998, pg.99).

²² Título original: Hitlerjunge Quex (em português: O Jovem Hitlerista Quex ou Mocidade Heróica, 1933). Dir. Hans Steinhoff, P&B, 95 min. Drama. Sinopse: Nas profundezas da Grande Depressão e nos últimos dias da desintegrada República de Weimar, um jovem pobre de Berlim está dividido entre a lealdade ao seu pai comunista desempregado e o seu fascínio cada vez maior pelo movimento da Juventude Hitlerista. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0024127/>

Com isso reitero uma asserção já citada por mim com outras palavras na introdução desta pesquisa ao trazer BENJAMIN (1994) de que ele percebe que a origem do filme é grupal e não individual. E continua afirmando que existem vários olhares na concepção do material: o olhar do diretor, o olhar do fotógrafo, a sensibilidade do músico, etc. (BATESON, 1953 apud HÍKIJ, 1998, pg. 99)

Outro fator que chama atenção é a relação que Bateson faz ao equivaler as inúmeras exhibições de um filme ao processo de recontar dos mitos nos rituais, que serviriam na fixação das representações veiculadas na história (HÍKIJ, 1998, pg. 99)

Bateson apresenta o resumo do roteiro, com descrição dos personagens e enredo. Depois para manipulação dos símbolos presentes no filme. Assim como para pensar certas relações utiliza-se da análise da iluminação, objetos de cena, atuação, falas e montagem

Na última década do século XX, bem recentemente, em linhas gerais, as representações étnicas e as discussões do multiculturalismo cinematográfico também passam ser tematizadas neste processo analítico-metodológico (STAM & SHOAT, 1995), nos possibilitando com isso dar início aos estudos de representações raciais nos espaços cinematográficos como local de percepção das disparidades produzidas por esta indústria de produção de imagens de subalternização.

Nos aproximando ainda mais de conceitos fundamentais da disciplina, a leitura de Híkiji nos fazer notar que, na análise antropológica, o filme pode ser um meio de estranhamento do próximo, tanto temporal quanto espacial HÍKIJ (1998, p.12), fazendo que esse campo enseje toda uma política de alteridade que se manifesta na interação de sujeitos mediados pelo aparato técnico reprodutível, que é o cinema através da relação imagem-objeto.

Neste mesmo período começam a surgir problemas relacionados à legitimação da escrita antropológica experimental e a questão de colocar o eu no texto, manifestado na expressão anglicana *us-them pelo me-them*.

É muito assertiva a leitura de CANEVACCI (1990) quando este coloca através de HÍKIJ (1998, p.104) ao constatar que:

Uma vez eu pensei assim, mas minha visão atualmente é diferente. O diálogo é fundamental, porque o que se vai colocar na relação de produção fílmica são três subjetividades. A primeira, a subjetividade do diretor. A segunda é a subjetividade de quem é filmado, que não é só um objeto, mas esse objeto que interpreta também o intérprete, o antropólogo. O terceiro é o consumidor, que é também um intérprete (...) são três irredutíveis subjetividades.

Essa discussão serve para embasar meu pensamento contra a extrema objetividade da escrita e o distanciamento do pesquisador, tentando, inutilmente na minha perspectiva neutralizar a subjetividade que é expressão máxima da construção da identidade de qualquer projeto crítico de pesquisa que tensiona contradições que são vitais para o desenvolvimento epistemológico de qualquer projeto, seja ele marcadamente politizado ou não.

A obsessão por distanciamento e objetividade atrapalham pesquisas cujas relações de poder são referências para a produção dos conhecimentos (CASTILHO, 2014, p. 09)

Híkiji ao mencionar novamente Canevacci, que aliás foi, segundo ela um dos antropólogos da época que mais escreveu sobre cinema e comunicação em *Antropologia da Comunicação Visual* (1990), mostra que o autor propõe uma interpretação semiótica dos filmes de Pasolini, que implica, como primeiro passo, a descrição e interpretação dos filmes como um texto, no sentido que Geertz (1989) dá a esses termos. (HIKIJ, 1998, p.104). E por fim, peço licença para me apropriar de um trecho da autora, que é uma grande estudiosa da violência das e nas imagens, e trocar o conceito para encaixar no meu objeto de pesquisa: "estudar arte é explorar uma sensibilidade coletiva, e no meu caso, estudar a forma como o cinema representa as masculinidades negras significa desvendar traços do imaginário contemporâneo sobre as masculinidades negras."²³

Entendo então este como um método eficaz para discutir o racismo e a discriminação racial, pois eles são reproduzidos e reforçados através do cinema, uma vez que ele elabora representações poderosas que são manifestadas em falas, gestos, diálogos verbais e não verbais e interpretados por profissionais que encenam dentro de um contexto social, performando uma realidade cotidiana.

No segundo semestre de 2023 participei da disciplina de Antropologia visual do PPGAS/UFSC, ministrada pelo professor Rafael Devos e por ela pude ter acesso a três técnicas²⁴ que serão úteis nas análises das representações fílmicas das

²³ Do original: "estudar arte é explorar uma sensibilidade coletiva, e no meu caso, estudar a forma como o cinema representa as violências significa desvendar traços do imaginário contemporâneo sobre as violências". (HIKIJ, 1998, p.105)

²⁴ O que eu chamo aqui de "técnicas" são exercícios práticos (retrato, cena e técnicas corporais/sequências operatórias) que foram desenvolvidos pelo professor Rafael Devos e constam no plano de ensino da disciplina de Antropologia Visual do PPGAS/UFSC ministrado no semestre 2023.2

personagens negras em tela e teoricamente direcionarão minha visão e relação empírica com os filmes em questão (PEIRANO, 2014)

A partir do exposto serão feitas as seguintes observações teóricas, buscando chegar a compreensão básica de meus objetivos

5.1.1. RETRATO: Retrato que apresenta uma pessoa: identificar na imagem como essa pessoa é apresentada e através de quais elementos e escolhas estéticas.

5.1.2. CENA: Diálogos/ relações / socialidades - gestos, enunciações, diálogo verbal ou não-verbal, entre dois ou mais personagens. Comentar como elementos expressivos das imagens/sons mostram relações sociais.

5.1.3. TÉCNICA CORPORAL/ SEQUÊNCIAS OPERATÓRIAS - comentar, mostrar através de gestos e/ou posturas o sentido de uma ação, processos, formas de fazer/ perceber práticas, técnicas.

3. 2. Estudo simplificado de recepção a partir de cinedebate filmado em sessão única

No segundo bimestre do primeiro semestre de 2024, durante a redação da pesquisa realizei um cinedebate, em que gravamos os espectadores voluntários assistindo aos dois filmes que foram exibidos em dias diferentes (em sessão única) e registramos o debate posterior a exibição em vídeo para análises posteriores. Os voluntários foram todos homens negros, sem distinção de gênero, orientação sexual, classe ou nacionalidade.

Por serem dois filmes contemporâneos de ficção pretendi aqui retornar novamente ao debate sobre ficcionalização no processo de análise fílmica antropológica me amparando novamente em HÍKIJÍ (1998) ao comentar o trabalho de WEAKLAND (1995) mostrando que ele

defendia o estudo dos filmes ficcionais por sua proximidade com interesse e métodos antropológicos tradicionais. Os filmes seriam documentos culturais que projetam imagens do comportamento humano social por serem ficcionais. Para o autor, estas imagens podem refletir premissas culturais e padrões (patterns) do pensamento e do sentimento. Elas podem influenciar o comportamento dos espectadores e iluminar o atual comportamento, se forem similares ou diferentes dele (HÍKIJÍ , 1998, pg.98)

Nesta metodologia voltada ao cinedebate gravado me utilizei principalmente do artigo de SOUZA (2014) ao formular uma discussão inovadora sobre recepção fílmica na Antropologia

A perspectiva antropológica adotada concebe a recepção como processo dinâmico. Enfoca a necessidade de considerar a construção dos significados

e sentidos que receptores/as elaboram a respeito de filmes a que assistem. Tal construção requer pensar que tais significados estão situados nas relações entre a história que se quis contar em imagens e sons e a maneira como diferentes pessoas elaboram e vivenciam o que viram e ouviram. (SOUZA, 2014, p.3)

Constatei que o trecho que melhor se relaciona ao objeto da pesquisa aparece quando ela menciona a produção das identidades. Esse foi o motivo inicial pelo qual propus que a exibição e o debate fosse realizado apenas para homens negros. Quero entender o quanto esses filmes podem nos afetar, nos humanizar

A recepção de um filme é ato dinâmico e se relaciona com a produção de nossas identidades, das diferenças que nos incluem e excluem, com nossa humanidade. (SOUZA, 2014, pg.6)

A realização deste cine debate foi um convite aos outros homens negros presentes que fossem sujeitos ativos na interação e pudessem juntos, a partir da percepção coletiva e da recepção fílmica mediada nos deslocar a partir da nossa imaginação e vivências particulares com o objetivo de construir visões múltiplas sobre as obras ficcionais, tendo eles, não como o outro descartável da pesquisa, mas como produtores dos sentidos da alteridade, pois se o filme é coletivo, a compreensão dele também poderá ser

No caso do cinema é necessário mencionar que quando assistimos a um filme nos transportamos para outros mundos imaginários, outros locais e outras paisagens. É a esta viagem que a pesquisa sobre percepção e recepção fílmica deve atentar. Há similaridade entre ver um filme – quando nos deslocamos para outros mundos imaginativos – e a viagem etnográfica, na qual também nos deslocamos para podermos compreender a alteridade, seja ela próxima ou distante. Como abordar estes deslocamentos nas pesquisas? Quais os instrumentos mais adequados? (SOUZA, 2014, p.11)

Esta segunda metodologia, embora não fosse central, mas secundária, tinha como objetivo reforçar minha análise fílmica em processo. No entanto, como se tratou de uma ficção que foi exibida a um coletivo de pessoas aleatórias, algumas atenções sobre o sentido do ficcional foram tomadas, como alerta SOUZA (2014) ao refletir que

Em estudos sobre a espectadora ou o espectador de filmes comerciais, deve-se atentar, também, para os sentidos do ficcional. Qual é a percepção que temos da ficção, o que é um fato ficcional? Como se diferencia a esfera da ficção em relação à esfera da chamada realidade? Será que as pessoas

fazem distinção entre real e fantasia?

Evidentemente que houve uma preocupação quanto a realizar esta segunda proposta metodológica no sentido que, além de serem mais dados para se coletar, também poderia causar ruído de informações e levar a pesquisa para outros caminhos incertos. Porém, como o processo de execução da proposta se deu em uma sessão única de cada filme num ambiente controlado de cine debate, do qual como cineasta²⁵ já tenho certa familiaridade, fez com que as informações e experiências registradas servissem como subsídio para reforçar as análises teóricas pré-concebidas ou contrastá-las, de modo a construir uma leitura também focada em elementos pragmáticos de pesquisa.

²⁵ Importante destacar que os usos constantes dos marcadores cineasta, artista e pesquisador negro que utilizo em diversos momentos do texto podem, se usados de maneira despretensiosa e acrítica acabar por reproduzir o que critico nessa dissertação, ou seja, representar novos estereótipos.

CAPÍTULO 1: Diálogo aberto com o filme Ilha (2018)

Moro sozinho no terceiro andar de um apartamento no morro do quilombo, no bairro Itacorubi, município de Florianópolis, ilha de Santa Catarina. É um espaço bem iluminado, porém, quase sempre frio, pois venta muito durante todas as estações. Consigo ter uma visão panorâmica privilegiada de toda a região leste da ilha. Dizem que olhar para o horizonte é importante quando ficamos muito tempo em frente às telas. Atualmente meu horizonte externo é bem amplo. A parte principal do meu trabalho de pesquisa acontece aqui em casa. Estou afastado fisicamente do espaço da academia. Realizo minhas escritas da dissertação num pequeno escritório ao lado do meu quarto. Tento deixar o mínimo de material possível ao redor e também me afasto do celular para evitar distrações e procrastinação. A mesa está cheia de rascunhos de anotações diversas. Sempre ouço o barulho de uma cachoeira no bairro na qual nunca fui. Lá fora, alternam os sons de automóveis, cachorros irritados e bem-te-vis. A janela para o meu campo é um monitor empoeirado de 24 polegadas da Samsung no qual assisto aos filmes e faço as anotações que discutiremos a partir daqui. Sempre estou acompanhado de um chá de erva doce ou café preto. Meus períodos de maior fruição de escrita se dão tarde da noite ou bem de manhãzinha, nestes momentos escrevo sem perceber o tempo passar. É difícil escrever em casa, manter a disciplina e atenção, mas tenho êxito atualmente. Nas próximas páginas discutiremos os dois filmes do meu campo (Ilha no capítulo 1 e Marte Um no capítulo 2). Sentem-se em um lugar confortável e aproveitem a leitura. Começaremos com o filme Ilha (2018):

O filme começa com um barco chegando em uma ilha.

As primeiras vezes que assisti comecei a pensar que se assemelhava ao ponto de vista de como nossos antepassados escravizados chegaram nesta terra, mas essa perspectiva atual parece ser diferente. É como se nós estivéssemos numa posição privilegiada enquanto espectadores, dentro do barco como quem chega para explorar esse lugar desconhecido. E podemos fazer a metáfora de que este lugar desconhecido é o campo de estudos sobre masculinidades negras no cinema brasileiro. Vocês estão convidadas a me acompanhar neste campo a partir das discussões sobre masculinidades já abordadas no tópico anterior.

Primeiro plano do filme é Henrique com saco branco na cabeça, sequestrado por Emerson e Thacle. Estão numa espécie de casa abandonada. Buscam o close revelando o rosto suado e confuso de Henrique.

- *Você está me filmando? - questiona Henrique - Que merda é essa? Quem te deu o direito de me filmar?*

Esta contestação inconformada de Henrique inicia um jogo performático que vai dar o tom de toda essa sequência metalinguística utilizando-se da linguagem do cinema e o papel sociopolítico das personagens, sobre a posição em que eles estão nesse jogo de cena e ao mesmo tempo nesse jogo social, homens negros, representando teoricamente o ethos clássico de mocinho e vilão, procurando reproduzir seus lugares de enunciação, pois “as práticas de representação implicam sempre em posições de onde se fala ou se escreve” (HALL, 1996, p. 68). No entanto, o que diferencia aqui a construção do que poderíamos chamar de uma alteridade positiva é o sujeito negro na posse do dispositivo de representação e não o lugar da performance na cena

As performances não estabelecem quem pousa e quem observa, pois o que se apresenta diante da câmera são relações entre corpos que compartilham o mesmo lugar da experiência sensível. O fotógrafo reafirma a fixação da imagem de homens e mulheres negras, assim como o seu próprio, como lugar “de memória, que, por definição, fixa o tempo” (AUMONT, 2004, p. 140).

Portanto, o filme parte de um lugar comum sobre a representação de homens negros e seus estereótipos conhecidos, para aos poucos incutir outras ideias, que veremos no decorrer da análise.

Em 4 minutos e 40 segundos: aparece a primeira arma apontada para cabeça de Henrique, bem no meio de sua testa



Figura 3. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa

Essa imagem me remete também ao sequestro dos antepassados negros e sua escravização e diáspora, seu aprisionamento e que a partir de todos os processos históricos de subalternização, abandono institucional, violência estrutural e o projeto de genocídio sociocultural produzem os dados necropolíticos que vemos constantemente nos anuários de segurança pública.

Em 2023, identificou-se que o perfil da população privada de liberdade agora é composto por 68% de pessoas negras – crescimento de seis pontos percentuais –, 62% de jovens e 95% do sexo masculino. Sobre as mortes violentas, a população negra corresponde a 76,5% das vítimas e ainda 83% das vítimas de morte por intervenção policial. Inclusive os próprios policiais que mais morreram de causas violentas foram homens (98%) negros (67%) (BUENO et al., 2023)



Figura 4. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa

Essa sequência inicial que apresenta os elementos saco na cabeça e arma apontada para a mesma me recordou o videoclipe *This is America* (2018), de Childish Gambino, que coincidentemente ou não foram produzidos no mesmo ano. Nota-se que o signo da arma, tanto na sociedade estadunidense quanto na brasileira produzem as mesmas representações de falso poder e contradição. Em ambas um homem negro aponta uma arma para a cabeça de outro homem negro, mas essa representação não lhes confere poder real, afinal:

a transferência de responsabilidade do homem branco para o homem negro é resultado de anos de genocídio contra a população negra que resiste, mas que não se beneficia com o porte de armas. Um homem negro armado é um alvo muito mais fácil para os supremacistas brancos que não perderiam tempo procurando uma razão para metralhar um homem negro desarmado. O porte de armas não beneficia a população negra, desde que são as principais vítimas dessa política nos Estados Unidos (LOURO et al., 2024, p. 300)

E em qualquer outro lugar do mundo. A mesma mão que aponta a arma também morre e no fim tudo vira notícia ou entretenimento. Ao apresentar esses elementos na sequência inicial o filme mostra consciência de suas representações contraditórias e uma sustentação na realidade social que ainda impera, embora vá aos poucos minando esses símbolos negativos e se apropriando de outros mecanismos de representação, fazendo com que pouco a pouco nos afeiçoamos não só com Henrique, mas principalmente com seus raptos e o modo como a câmera acompanha esses personagens e se infiltra entre eles é um dos principais fatores de aproximação e de estabelecimento de mudanças de perspectiva

Pensar de que forma as novas tecnologias do audiovisual são organizadas em dispositivos de criação é pensar também o estatuto da imagem contemporânea, a possibilidade e o sentido da produção de novas imagens". (MIGLIORIN, 2005, p.1)



Figura 5. Videoclipe *This is America* (Childish Gambino, 2018)

Em 6 minutos e 15 segundos: Henrique e Emerson são mostrados frente a frente pela primeira vez.

Henrique é arrogante. Olha para Emerson a sua frente falando de cinema e o subestima, como se ele não soubesse muito bem o que estava falando. Ele se impõe a partir do pretenso conhecimento que ele tem sobre cinema

Sabemos que a ilha onde estão se localiza na Bahia, mas essa é a única informação geográfica que temos deste local no filme todo. A ilha em si no meu ponto de vista também pode ser uma metáfora para o corpo negro masculino, ora lugar como sentido de pertença, embora isolado e solitário, ora território. Território dialético, uma “dialética da presença/ausência das comunidades marginalizadas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 319) em que todas as transformações multiculturais serão possíveis.

O corpo que Thacle assume no filme é o nosso. Quando os personagens olham para a câmera no universo diegético²⁶ do filme, eles olham diretamente para nós.

²⁶ O termo diegese, originário do grego (diègèsis), é utilizado na linguagem cinematográfica para se referir a tudo aquilo que é apresentado na realidade do filme, por meio da verdade do universo ficcional da história vivenciada pelos personagens. Trata-se de um conjunto de elementos que compõem o filme, tais como o tempo, o espaço, os signos sonoros, as paisagens, os acontecimentos, a caracterização de personagens, as trilhas sonoras e efeitos especiais entre outros elementos narrativos, que, em seu estado literal, fortalecem a veracidade fictícia da obra. Este emaranhado de elementos possibilita ao telespectador ser transportado de sua realidade para a da narrativa, criando um processo de convencimento de que tudo o que é assistido poderia ser uma cena real, criando o efeito de verossimilhança (FELTRIN, 2022, p.2)

Dessa forma, o dispositivo regula a relação entre o sujeito-que-olha e a imagem, em virtude tanto de um determinado contexto simbólico social e uma carga histórica, quanto do próprio olhar daquele que vê. (PEREIRA, 2024, p.117)

Essa mediação do olhar pelo dispositivo fotográfico de Tacle, homem negro que nunca aparece em cena no filme, embora quase nunca exista a ausência da sua presença, é fundamental para nos relacionarmos com esses homens negros de maneira mais profunda e crítica, nos lembrando Jacques Aumont (1993, p. 188) ao afirmar que “o dispositivo é o que regula a relação do espectador com a obra” e define-se por seus efeitos político-ideológicos. A partir dessa perspectiva é como se nos projetássemos nos corpos desses homens em ação, aprofundando nossa empatia em relação a eles.



Figura 6. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa

O personagem do Henrique lembra muito meu pai quando jovem. Na verdade, não tenho nenhum registro visual dele mais novo, mas é a imagem que eu criei dele e é idêntica ao Henrique. O mesmo cabelo crespo, nariz, barba falhada e boca. A mesma feição franzina quando fica bravo. Vejo a imagem de meu falecido pai no filme. Foi mais que uma lembrança, quase uma ressurreição. É a imagem viva de uma coisa morta (BARTHES, 2009, p.89) Aqui ocorre o primeiro elemento de identificação. De alguma forma também estão contando minha história.

Vemos um plano de caranguejos emaranhados na lama a partir de 11 minutos e 53 ficamos observando em primeiro plano 8 mulheres pretas de idades variadas sentadas trabalhando no cultivo do caranguejo. Usam cestos, baldes, facas e facões. Emerson entra em primeira plano, caminha até Henrique que está ao fundo,

de pé, encostado numa árvore com um capuz na cabeça e o tortura usando um caranguejo para apertá-lo. As mulheres seguem trabalhando. As pessoas da ilha continuam realizando seus afazeres sem dar muita atenção, em nenhum momento olhando os dois homens ao fundo.

Podemos fazer uma relação imediata do simbolismo nesta sequência relacionando o trabalho histórico dos feminismos negros em primeiro plano, literalmente, e em segundo plano as dificuldades de diálogo sobre as masculinidades negras.

Construindo o que Paul Gilroy (2001) identifica como “epistemologias do ponto de vista” (p. 121), os escritos feministas negros de autoras negras como Lélia Gonzales (1988), Sueli Carneiro (2003; 2013), Luiza Bairros (1988), Angela Davis (1983), bell hooks, Patricia Collins, dentre outras intelectuais importantes, fortaleceram um olhar analítico para as maneiras pelas quais experiências sociais de mulheres negras se tornaram visíveis em diferentes escritos, elaborando linguagens e narrativas em que essas experiências foram explicadas e usadas para pensar sobre outras experiências de outros grupos sociais. Ao concebermos as experiências de mulheres negras, de contextos e classes sociais distintas (Valerie AMOS & Prathiba PARMAR, 1984), como “visões de mundo”, a história das trocas diaspóricas passa a ser vista como um processo no qual os feminismos negros estariam inscrevendo e reescrevendo novos modos de ver e viver (CONRADO & RIBEIRO, 2017, p. 75)



Figura 7. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa

É preciso centralizar também as imagens desses homens negros em primeiro plano tomando ações que não sejam apenas violentas ou agressivas como se vê até

então, e o filme é uma das melhores maneiras de fazer isso, de reivindicar essas imagens

É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade [...] (NASCIMENTO, Ôrí, 1989)

São mostrados muitos fragmentos do corpo de Emerson desde a primeira sequência na casa abandonada e durante todo o filme, mais do que Henrique, que aparece mais em closes e planos médios.

A câmera de Thacle ainda na mão, feroz, como se vibrasse com cada momento.

A câmera gira ao redor de Henrique, fragmentando seu rosto, enquanto a voz de Emerson gargalha ao fundo sobre os filmes na ilha serem subdesenvolvidos por vocação. Ficamos um certo tempo circundando a casa em ruínas até Henrique aparecer na porta.

Ele parece sentir algo novo dentro da casa, uma identificação que ele ainda não sabe dizer. Eles habitam a mesma casa em ruínas. Há um reconhecimento simbólico neste espaço.

19 minutos e 40 segundos: Emerson se lança ao chão iniciando uma performance, que se assemelha a movimentos de dança contemporânea. Ele esfrega sua cabeça e seu corpo no chão com força. A performance é feroz. É como se ele lutasse contra algo invisível que o quer manter no chão. Parece haver uma força que o pressiona contra o solo. Ele fica de quatro e a corrente em seu pescoço escorre para sua boca, parecendo muito uma mordaca de ferro. Ele corre, como se fugisse para algum lugar, saindo de quadro. A câmera o procura. Emerson quer fugir da casa. Não consegue se libertar dali. Seus movimentos parecem de corrida, mas ele está no mesmo lugar, e mesmo quando ele sai do lugar e corre, encontra uma parede à sua frente que o interpela. Parece desistir por um instante e chora, abraçando a si mesmo. A câmera o observa dos pés até o queixo, mas não o mostra por inteiro. Emerson faz um movimento como se batesse em si mesmo e cai no chão novamente, exausto. Suas mãos cobrem sua boca com força e o impede de gritar. É como se ele se violentasse. Ele percorre a mão por um de seus braços. Parece querer buscar ajuda, que não vem. Ele tenta tapar sua boca novamente e cai mais

uma vez ao chão, chorando com os braços cruzados sobre o peito. Ocorre um corte seco que estanca o choro.



Figura 8. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa



Figura 9. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa

Em 23 minutos e 23 segundos: mostra-se o que parece ser uma escola ou associação de bairro. Várias pessoas pretas conversando, homens e mulheres adultas. São membros da comunidade da ilha.

O modo como são representadas é muito realista, como se apenas tivessem ligado a câmera e ficaram ali observando, sem dar nenhuma indicação do que fazer.

Descobrimos com a chegada de Emerson na cena que haverá um teste de elenco para o filme que irão gravar. Emerson aqui é muito diferente, gentil, calmo, sua voz fala de igual para igual com as pessoas. Ele as respeita e elas a ele.

Emerson apresenta os personagens do filme para as pessoas do teste de elenco. Ele explica para os homens que eles devem ser agressivos para o papel. Desafia Marcos e Xexéu Bombom a trazerem toda a sua raiva para a cena, para entrarem no personagem

Em 25 minutos e 57 segundos: Xexéu pergunta de forma incomodada se Emerson o quer beijar, pois eles estão aproximando muito os rostos. Quem questiona criticamente é Henrique

HENRIQUE (em off)

Você tem problema com beijo?

XEXÉU

Tenho!

EMERSON

(pergunta em tom provocativo)

Sério? Por que?

XEXÉU

Por que eu acho que isso é uma coisa de viado.

Eu não gosto de viado.

EMERSON

(ainda em tom provocativo)

Ah, não gosta de viado?

XEXÉU

Eu não.

EMERSON

Mas eu não te beijei

XEXÉU

Mas está ameaçando me beijar

Eu não gosto muito dessa ideia não.

A partir desse diálogo compreendemos um pouco mais dos pensamentos sobre a sexualidade de Emerson e Henrique. Algo sutil, mas que aparece na maneira como reagem a fala preconceituosa de Xexéu.

Emerson dá um empurrão em seu peito, para atizar sua agressividade. Xexéu sente-se provocado na sua virilidade e empurra o peito de Emerson com muito mais

força, quase como numa briga típica de adolescentes. *Emerson fica satisfeito com a violência da reação*



Figura 10. Still do filme *Ilha* (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

A próxima sequência já é uma representação do filme dentro do filme com os personagens do teste que foram escolhidos: Antonieta e Xexéu, que vão representar os pais de Emerson.

A locação da cena é uma casa muito humilde de frente para a praia. Há uma criança também que irá interpretar Emerson na sua infância e que ainda não havia sido mostrada. Ele segura um cachorrinho em seu colo. Emerson começa a dirigir as cenas da sua própria vida. Henrique segue com a câmera na mão, registrando tudo.

A cena inicial de representação da infância de Emerson mostra um ambiente familiar muito hostil. O pai está na cadeira de balanço fumando um cigarro, enquanto a mãe fica na cozinha. Mesmo o pai estando ao lado do rádio e a mãe distante, ele pede que ela ligue. A cena culmina na violenta atitude do pai atirando no cachorro que não parava de latir. Xexéu mata o cachorro de verdade na cena e Henrique fica chocado, parando a gravação, tirando bruscamente mulher e criança da locação e discutindo com Emerson.

É a primeira vez que Henrique demonstra raiva genuína de toda a situação em que ele se encontra. Ele discute com Emerson de maneira muito física, batendo em seu peito, beliscando seu rosto e dando tapas em sua cara e cabeça. Existe uma necessidade constante de expressar algo físico entre os dois e isso só é possível até agora através da violência.

A próxima cena é na casa de Emerson. Muitos desenhos nas paredes, feitos com carvão e giz. Estátuas esculpidas a mão e inúmeros materiais sobre cinema. Emerson realmente é um artista e ama a arte e o espaço da sua casa é meio caótico, como se representasse o seu interior enquanto pessoa.

Sobre a mesa, Henrique segura por um instante de interesse o livro *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*, de Marco Antonio Gonçalves. Este livro é uma etnografia realizada por meio de imagens cinematográficas, onde documentário e ficção se entrelaçam, e os protagonistas, junto com seus sonhos, se mesclam para evidenciar o realismo dos temas abordados.

Aqui a realidade do filme que faz um filme dentro do filme se mistura com a minha realidade, enquanto pesquisador, pois essa obra é uma das bases referenciais da metodologia em questão deste capítulo e o que o Marco faz é o que tento fazer aqui. Existe uma metalinguagem metodológica muito forte aqui, construindo várias camadas de significados, quase como se literalmente o filme dialogasse comigo.

Marco Antonio Gonçalves analisa a “trilogia migratória” composta por *Os mestres loucos*, *Eu, um negro* e *Jaguar*, que são três dos 107 filmes de Jean Rouch considerados etnográficos. Nesses filmes, ele antecipa de maneira significativa as produções subsequentes, tanto na sua atuação como cineasta quanto como antropólogo.

Gonçalves consegue inserir a obra de Rouch nas discussões contemporâneas da Antropologia, onde as dimensões éticas e estéticas da etnografia se fundem com uma estética surrealista que tem sua base formal.

Henrique, que por muito tempo manteve sua arrogância, agora se impressiona admirado em como podem haver tantos DVDs de cinema clássico brasileiro e internacional, tantos livros de teoria do cinema e aparelhos de captação e reprodução cinematográfica na casa de quem a pouco ele via como um simples bandido. Agora ele vê um artista, um cinéfilo no melhor sentido dessa palavra. Henrique aqui parece representar como ainda vemos os cineastas negros e os homens negros em geral quando estes se voltam a produzir arte, a fazer cinema e compartilhar das suas subjetividades e de seu conhecimento teórico, expressivo e artístico.

A cena em que conversam na mesa da casa de Emerson e há uma discussão sobre como Henrique parou de fazer filme mais ousados utiliza-se de uma linguagem muito sexual para descrever o ato de fazer filmes, como:

EMERSON

Quando foi que você perdeu o tesão?

HENRIQUE

Eu amadureci e os filmes amadureceram comigo!

EMERSON

Você brochou!

O Cinema aqui é visto como um ato sexual. Para haver gozo dos sentidos precisa haver potência criativa, através de uma pulsão e uma potência sexual, manifestada a partir de uma performance ousada e corporal, se entregar mais de corpo, alma e desejo no ato de se comunicar. É quase uma transgressão moral a visão de BAZIN (1997) sobre a sacralidade da imagem. Bazin via o cinema como uma forma de arte que poderia capturar a realidade de maneira quase sacramental, trazendo à tona a essência da experiência humana.

Para Bazin, o filme tinha o poder de representar a realidade de uma forma que poderia evocar questões existenciais e espirituais. Ele valorizava o realismo no cinema, acreditando que a representação fiel do mundo poderia ajudar na compreensão da condição humana.

Só que quando falamos de homens negros, cuja representação é desumanizada, o poder sexual da produção das imagens é uma catarse potente dessa humanização. É uma pulsão de vida, uma força criadora capaz de criar representações mais verdadeiras e realistas de nós por nós mesmos.

Henrique e Emerson dividem um cigarro de maconha. Henrique pergunta se ele tem um beck. Emerson debocha: você acha que eu vivo de que? de Cinema? Cineastas negros em sua maioria ainda não conseguem viver de cinema, na frente ou atrás das câmeras.



Figura 11. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

É no ato de compartilhar o *beck*²⁷ que eles conseguem se sentir mais à vontade para expressar afetos positivos, sonhos e reflexões íntimas sobre a vida. Logo esse instante inicial de tranquilidade é quebrado quando Henrique pergunta se Emerson já matou alguém e não recebe confirmação. Para mim fica subentendido que não. Mas Henrique diz que já matou e começa a contar uma história que não sabemos ser verdade dentro do filme ou não.

A história de Henrique envolve uma festa de premiação em que ele está entediado e começa a beber muito e usar drogas até ficar transtornado, mesmo assim pega o carro e sai dirigindo imprudentemente. No caminho encontra Wander, um jovem de 16-17 anos que o deixa encantado. Wander é garoto de programa. Emerson ouve essa revelação da sexualidade de Henrique e após demonstrar uma leve expressão de surpresa retoma a escuta, muito atenta, não fala mais até o fim da revelação, parece gostar de saber disso, ri de mansinho. Henrique relata que para além do sexo e do tesão terem sido maravilhosos, o que o fez se apaixonar foi o olhar de Wander. O que antes era marcado por uma rigidez e violência nas conversas, agora assume um lugar de cumplicidade e partilha. A história de Henrique é trágica. Wander e ele tem uma briga, na qual Wander aponta uma arma pra cabeça dele. Henrique, em legítima defesa, o mata. O olhar de gozo se transforma em olhar de morte, esses olhares se confundem.

Voltamos a cena do teste de elenco. Emerson explica pra um senhor sobre o personagem do seu pai. É um homem violento, que bate na mulher. Um homem sem

²⁷ é um cigarro de maconha (Cannabis) já preparado ("bolado"), pronto para ser fumado (o autor)

caráter. Então retornamos a cena do filme que eles produzem. Cena na cozinha, o pai chega, a mãe serve feijão e farinha. O pai briga com a mãe, ela por sua vez defende a criança. O pai se volta para a criança, que não vemos em quadro. Estamos com a perspectiva da câmera de Thacle. Ele insulta a criança com xingamentos homofóbicos.



Figura 12. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Penso fazer sentido Xexéu ter sido escolhido para fazer esse papel de um pai homofóbico dado seu comportamento semelhante no teste de elenco.

O filho se debruça sobre a mesa chorando e a mãe o abraça, acolhendo-o.

Emerson está no sofá, acordando, apenas de shorts. Seu corpo é apresentado com uma lente olho de peixe²⁸, deixando a imagem meio distorcida. Ele senta pra fumar um cigarro, parece que está recordando algo. O personagem do pai chega em casa bêbado, empurra a mãe, vai ao quarto do menino, que sabemos ser Emerson criança e fica subentendido que ele é abusado sexualmente. A mãe chora na cozinha desesperada. Vozes de reza ecoam sobrepostas, como assombrações na cabeça da mãe, que não consegue proteger seu filho. O pai sai do quarto e o jovem Emerson fica deitado na cama de lado com uma tristeza profunda. Aos pés da cama,

²⁸ Uma lente olho de peixe é um componente de câmera usado para fotografar ângulos extremamente amplos, tipicamente 180 graus. Também chamada de lente “super wide” ou “ultra-wide”, ela produz uma imagem que parece distorcida, dando a ela uma estética mais abstrata, porém dinâmica. Há duas variações principais dessa lente: full-frame e circular. Uma tomada full-frame terá a imagem distorcida ocupando todo o quadro. Enquanto isso, uma tomada circular terá uma borda preta ao redor da tomada esférica.

Fonte: <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-fisheye-lens-photography/>

Emerson adulto está sentado no chão parecendo reviver esse trauma. Henrique compreendendo o acontecido abraça Emerson adulto com carinho e acolhimento. A mãe aparece de frente para o mar e entra lentamente em suas águas, ficando entendido que ela cometeu suicídio por causa dos abusos do marido.

É muito importante o papel da figuração da violência sobre os homens negros em *Ilha*. O filme nunca se furta a mergulhar e assumir um tônus denso e tenso, onde temos que passar por materiais brutos para atravessar. Assim como Emerson volta lá no centro da cena de seu trauma de abuso, porque precisa passar por isso, é preciso atravessar, pelo contato. Nem tudo é fabulação.



Figura 13. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Voltamos ao teste de elenco e é mostrado uma conversa com duas outras mulheres que fariam o papel da mãe. Na cena anterior do ataque homofóbico em que a mãe abraçava o jovem Emerson, ele adulto chega e abraça ela e o seu eu criança.

É uma elaboração do luto da mãe.

A próxima sequência é de Emerson jovem, representado por um ator que nunca apareceu no filme. Ele vende drogas e tem uma experiência bissexual com uma moça e o Emerson adulto, deixando mais tênue os limites entre a ficção e realidade da personagem Emerson. Entram numa barraca para transar, o pai chega para bater em Emerson jovem, eles lutam na areia, o pedido de enforcamento do pai é incentivado pelo Emerson adulto enquanto diretor e enquanto pessoa que revive

aquela lembrança. O pai é dominado por Emerson jovem, que tem sua catarse de vingança e vai embora decidido sendo acompanhado por Emerson adulto.



Figura 14. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.



Figura 15. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Num bar à beira da praia, Emerson e Henrique tomam cerveja e conversam com o dono, seu Antônio. Falam sobre a morte e o medo de morrer. Henrique é questionado sobre como ele se sente nos filmes matando pessoas no papel, na imagem e depois em praça pública (em cena). Henrique gostaria de morrer no mar. Emerson gostaria de morrer dançando.

Em seguida ocorrem duas performances musicais. Uma de Emerson cantando Daquele jeito do Harmonia do Samba e de Henrique cantando Clube da esquina nº 2.

"Porque se chamavam homens, também se chamavam sonhos, e sonhos não envelhecem". Dos versos para as discussões, a definição do ser homem, assim como do ser mulher, é uma construção constante e infinita.

A cena de Henrique cantando é a cena mais melodramática do filme. Filmada em primeiro plano, com um grande foco na interpretação e emoção de Henrique que derrama uma lágrima solitária ao final, enquanto termina de fumar seu cigarro.



Figura 16. Still do filme *Ilha* (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

À noite, bêbados, caminham por uma estrada escura. Henrique confessa que antes de ser cineasta queria ser cantor, mas tem medo do ridículo. Emerson provoca dizendo que ele não deixa de ser ridículo mesmo e que tudo nele, o ar esnobe e prepotente é pra esconder suas fragilidades. Henrique se frustra ao ouvir isso e chama Emerson de idiota, que se irrita e começam a se bater. A briga de empurrões e tapas se transforma numa cena de sexo selvagem no meio da estrada.

Essa cena me lembrou muito o filme *Bom trabalho*, da diretora francesa Claire Denis, em que soldados da legião estrangeira travam uma luta parecida que culmina numa catarse homoerótica e numa libertação da repressão militar do corpo. A libertação libidinal destes dois corpos em *Ilha*, assim como em *Bom trabalho* é a chave para que Henrique e Emerson comecem de fato a conseguirem comunicar-se de maneira menos performática, retraída e defensiva

O corpo revela algo de extraordinário, desconhecido e involuntário, portando consigo uma condição ou um elemento em razão do qual é impelido a agir fora dos regimes que até então se sujeitava.

Esse mesmo corpo não é dado de antemão, mas constantemente sondado a fim de revelar o que o constitui e quais são suas possibilidades de enfrentamento, quais figuras (sociais, sexuais e simbólicas) são possíveis dele extrair para encontrar, e sobretudo para criar, um lugar no mundo. (JÚNIOR, 2020, p.185)

Eles se beijam com força e começam a transar de pé. A câmera parece cair e mostra apenas seus pés e suas sombras enquanto eles transam ferozmente. Tiram suas sandálias e seus shorts com rapidez. Henrique se ajoelha e faz sexo oral em Emerson enquanto aperta seus tornozelos. Ele o vira e o penetra por trás. Urros de prazer apenas de Henrique. Eles invertem a posição, agora Emerson penetrando Henrique por trás que geme alto. Se masturbam um para o outro. Suas sombras fazem movimentos frenéticos. É quase um pornô de sombras. Só ouvimos Henrique gritar pelo gozo. Ele deita no chão, está ofegante, mas com uma aparência de satisfação enorme. Emerson deita com muito carinho em seu peito. Emerson pede que Henrique olhe em seus olhos, lembrando a cena com Wander.

Será que esse olhar de gozo culminará em um olhar de morte? Seria um prenúncio?



Figura 17. Still do filme *Ilha* (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.



Figura 18. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.



Figura 19. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Henrique dá um beijo amoroso na testa de Emerson, aperta sua cabeça e seguem sem dizer nada. Parece que vão dormir ali mesmo, no meio da estrada de terra.

Na cena seguinte, o personagem do pai de Emerson está na cama, numa espécie de leito de morte, está muito doente. Emerson adulto chega e senta no chão ao lado da cabeceira de sua cama. O pai fica feliz que seu filho foi visitá-lo. Pede perdão, dizendo que nunca quis machucá-lo, que ensinaram tudo errado pra ele e que ele nasceu todo errado, ficando subentendido pra mim que ele também foi abusado quando mais jovem. Emerson diz que o amor estraga tudo, que o amor mata, mas seu pai retruca algumas vezes que o amor ensina. Emerson pergunta: Por que a gente tem que perder sempre? O pai retoma a dizer que o amor ensina,

que agora é a vez de Emerson jogar e que acabe com a dor dele. Emerson abre um canivete e aos prantos enfia no peito de seu pai, que morre depois de dizer que Emerson é um homem bom.

Emerson e Henrique caminham por uma viela. Henrique reconhece o local, percebe enfim que já passou por ali a muito tempo atrás. Está na hora de gravarem a sequência final do filme deles. Henrique pergunta o que vão gravar. Emerson diz que é só segui-lo e nunca parar de filmar. Uma voz grave feminina começa a cantar. Emerson recosta-se num muro com grafites de orixás, olha para a câmera e diz: vocês vão ter que engolir a seco a minha subjetividade. Inicia-se então uma performance na viela, parecida com aquela da casa em ruínas, mas um pouco mais lenta e sem cair ao chão.

Existe uma convicção maior aqui de liberdade do corpo. Ele dança suavemente recostando-se ao muro.

Inesperadamente a polícia militar chega gritando: perdeu, porra! larga a arma caralho! Emerson aponta a arma para a câmera segurada por Henrique, logo apontando metaforicamente para nós. Aponta então para a polícia. Tiros são ouvidos, enquanto vemos em primeira pessoa Henrique correndo na direção oposta.



Figura 20. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Um corte brusco mostra Henrique num evento de cinema recebendo um prêmio. As pessoas o aplaudem muito, mas ele parece bem triste. Recebe o prêmio, mas chegando em sua casa, está sozinho e coloca o troféu sobre a mesa com

desdém. Recebe por correio uma caixa com o HD do material do filme que gravaram e um bilhete do Thacle dizendo que Emerson queria que ele editasse. Vai então a um depósito em sua casa, onde encontra um dvd de um projeto que fez em um lugar chamado Ilha Grande, o local onde estava gravando o filme com Emerson e relembra neste dvd as atividades que ele fez numa escola a muitos anos com Glenda Nicácio e Ary Rosa (diretores do filme Ilha), ensinando crianças sobre a experiência de fazer cinema, usar a câmera e contar histórias.

Para sua surpresa, as principais crianças que aparecem nas gravações do DVD são Emerson e Thacle, um querendo dirigir a história do menino que se perdia na ilha e o outro querendo aprender a filmar, respectivamente. As crianças encenam o ataque da polícia ao Emerson na mesma viela que ele foi morto quando adulto sendo aquela uma memória catártica. Tudo está sendo visto por uma projeção na parede da casa de Henrique. No final da gravação do dvd aparece Emerson saindo de trás de algumas árvores, vindo em direção ao centro da tela e fazendo um movimento de abraço. Henrique vai até a parede e encosta nela se incorporando na projeção, como se abraçasse a imagem projetada de Emerson.



Figura 21. Still do filme Ilha (2018) de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Os dois se abraçam sem se abraçar. Imagem e vida frente a frente tentando se conciliar, um morto e um vivo, visível e invisível, história de homens negros em processo de construção histórica. Uma imagem de amor e ao mesmo tempo de uma tristeza muito profunda. Uma grande contradição, como o é todo o filme.

Sem projeções idealizadas de nós mesmos, homens negros. É preciso lidar com o contraditório, com o que se coloca como presente no aqui e agora.

Emerson em certo momento do filme afirma que quer apenas que a “relação dos dois progrida.” Não está se buscando mudar o mundo aqui, mas avançar no debate a partir do contato, tendo o confronto de perspectivas como motor de transformações a longo prazo.

É necessário fugir da missão messiânica de que é preciso curar com o filme. Muito pelo contrário, é necessário expor a ferida aberta para discutir e compreender antes de tudo a causa dela. Sem precisar ficar a todo momento retificando imagens moralmente positivas para criar conforto identitário de sermos vistos. Não é essa a moralidade que buscamos.

CAPÍTULO 2: Diálogo aberto com o filme *Marte Um* (2022)

Escrevo este capítulo em um quarto com sensação térmica de 45 graus. Meus neurônios parecem não responder às minhas investidas noturnas de escrita. Vou escrever sobre uma família negra mineira, ao passo que a minha própria está a quilômetros de distância daqui e nem sabem direito o que eu estou fazendo ou por que. Minha família também é mineira, compartilham sotaques, experiências e contradições parecidas com este meu campo, como veremos adiante.

Este filme como já dito anteriormente é o primeiro concorrente ao oscar dirigido por um homem negro no Brasil. Falaremos agora de *Marte Um* (2022):

A sequência inicial do filme começa com um som de tonalidade eletrônica de sintetizadores que evoca a sonoridade de filmes de ficção científica e que remete a um sentimento estético afrofuturista, como se algo grandioso estivesse prestes a acontecer. Estrelas cintilam na escuridão da noite, fogos de artifício explodem sem cessar. De repente um grito de "É Bolsonaro!" e isso já é o suficiente para nos localizar no espaço e no tempo histórico.

No entanto, já adianto que nada de grandioso acontecerá. E esta é a coisa mais grandiosa que esse filme realiza em termos de representação de homens negros: a possibilidade de entender o quintal de uma residência de classe média baixa como um universo a parte, sem precisar fazer ativismo sobre temas recorrentes no imaginário popular sobre como dever ser o cotidiano de homens negros pobres.

O primeiro plano do filme apresenta Deivinho deitado numa rede ao lado de fora de sua casa observando o céu noturno. Ele arranca calmamente um dente de sua boca e fica acariciando. Tal representação de uma vida saudável e positivamente identificável para meninos negros se torna vital para construirmos outras formas de pensar a infância que não seja

A cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil] Segundo o Fundo das Nações Unidas para Infância no Brasil – UNICEF Brasil, no estado do Rio de Janeiro, de janeiro de 2013 a março de 2019, houve 2.484 homicídios de adolescentes, segundo dados do ISP. Entre as vítimas, 80% eram negros. Crianças e

adolescentes negras e negros, são a maioria das crianças em situação de trabalho infantil, a maioria das vítimas de abuso e exploração sexual, a maioria das meninas e meninos em situação de acolhimento institucional e a maioria em cumprimento de medida socioeducativa (GELEDÉS, 2022)



Figura 22. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

Uma chaleira ferve água. Este é um símbolo do início das manhãs para muitas famílias brasileiras. Vai começar o dia na vida dessa família. Deivinho acorda sua irmã Eunice (Nina). Tércia, a mãe, está no ponto de ônibus e quando ele chega, ela sobe e fica em pé, pela lotação. Sua expressão é de desânimo. Seu Wellington, o pai, recebe um funcionário novo no condomínio em que trabalha. Esse funcionário vai lhe ajudar nos serviços. A irmã tem aula na faculdade de direito sobre encarceramento da população negra no Brasil e como isso se reflete no cenário global com a eleição de Jair Bolsonaro.

Embora a sequência apresente a professora negra evidenciando o enorme contingente carcerário do Brasil, o foco não está centrado no aspecto racial da discussão, guerra às drogas e genocídio da juventude negra masculina como de costume. Essa abordagem em um filme do gênero é pouco convencional, mas nos traz uma boa reflexão sobre a análise discursiva da obra, pois essa escolha fortalece a mensagem ao invés de enfraquecê-la. E este é um caminho potente para pensarmos o poder das representações implícitas no audiovisual.

Tércia limpa uma janela num plano fechado e alguém a grita em outro cômodo. Já entendemos neste ponto da história que ela é uma diarista e que representa uma realidade muito contraditória de trabalho informal no Brasil

De acordo com a última Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do (PNAD), do IBGE, no último trimestre de 2023, foram contabilizados 6,3 milhões de trabalhadores domésticos. “Destes, 1,4 milhão têm carteira assinada. É importante destacar que desses mais de seis milhões, metade são diaristas”. Diaristas não têm carteira assinada. “Se ela trabalhar até dois dias na semana, quem a contrata não está na ilegal. Metade dos seis milhões deveriam ter carteira assinada e somente 25% têm e a outra metade é diarista” (AGÊNCIA BRASIL, 2024)

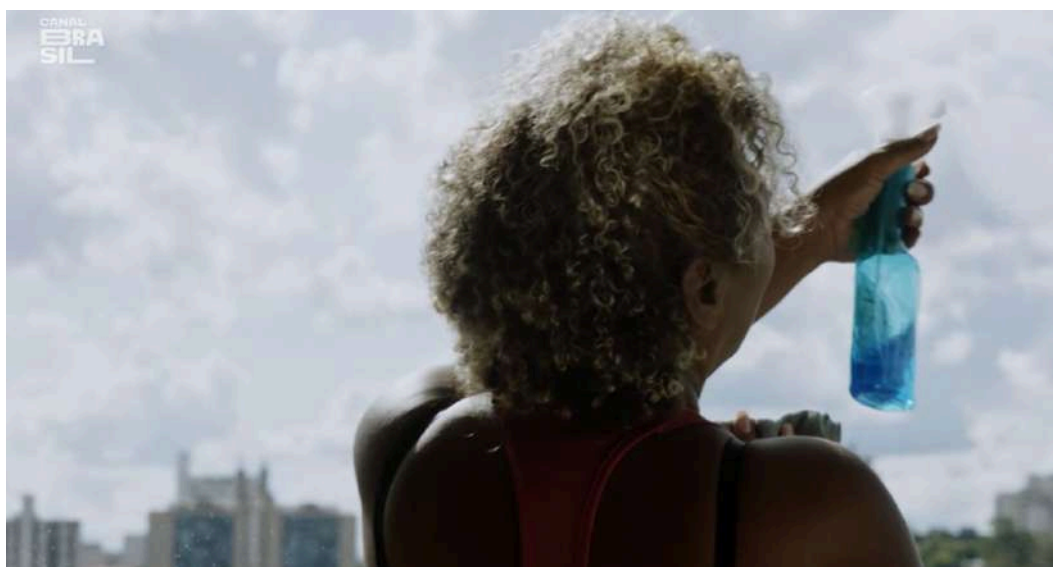


Figura 23. Still do filme *Marte Um* (2022) de Gabriel Martins

A diferença é que o dono da casa é Tokinho, um anão gay negro influenciador digital muito carismático que mostra uma participação sua na tv no programa do Celso Portioli, o que deixa Tércia orgulhosa. Toquinho está no colo de uma mulher no programa a beijando intensamente. Tokinho não está preocupado em performar nenhum tipo de normatividade. Ele denota um extremo espontaneísmo em suas intencionalidades e gestos. O diretor não caricaturiza em nenhum momento sua aparência e ações.

O filme também não faz ativismo sobre essas representações, inclusive o fato de Tércia ser diarista também. Não mostra sofrimento explícito, mas retrata uma mulher trabalhando como milhares de outras mulheres trabalhadoras no mundo. Ele

não essencializa essas relações. Ninguém se resume por um marcador, tanto Tércia quanto Tokinho.

O essencialismo pode ser entendido como uma heurística usada durante o processo de categorização, que apesar da extensão e da universalidade do uso, é aplicada com mais facilidade a algumas categorias sociais do que a outras (PEREIRA et al, 2011, p.144)



Figura 24. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

No plano seguinte, uma aula de Geologia do ensino fundamental II sendo ministrada por um professor negro interpretado por Renato Novaes, que realmente é professor de Geografia na vida real.



Figura 25. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

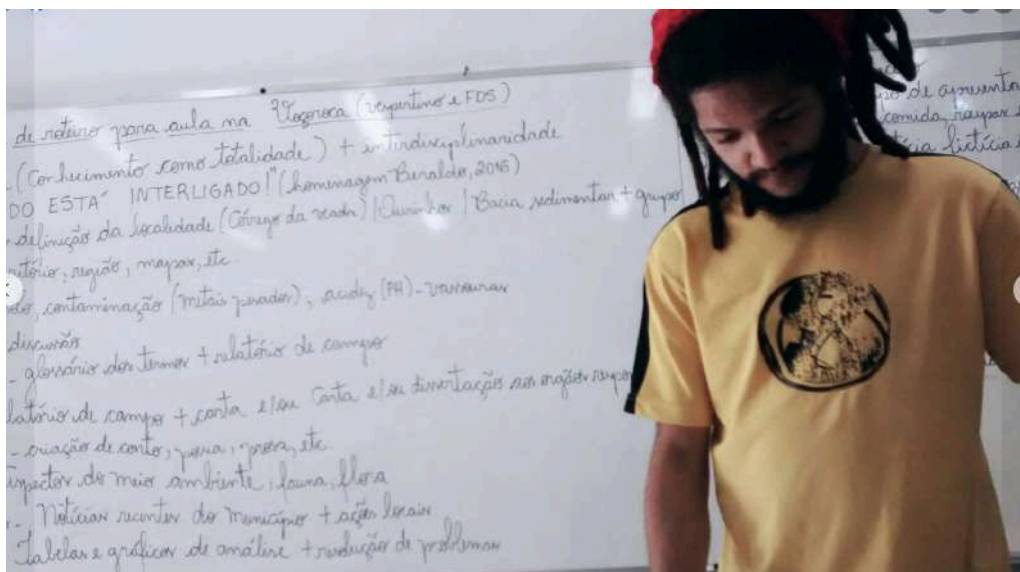


Figura 26. Acervo pessoal do autor

Eu também sou professor de Geografia. Foi essa formação acadêmica que me conduziu formalmente ao mestrado em Antropologia e quero fazer uma pequena digressão nestas reflexões para traçar esses paralelos.

Deivinho fica admirado com a experiência que o professor faz com uma maquete de vulcão, simulando o processo de erupção. Deivinho parece amar ciência e se vislumbrar neste lugar de cientista negro.

Gabriel Martins, o diretor do filme, me parece representar-se também em Deivinho e eu também sou um pouco de Deivinho, como antropólogo, mas também como cineasta, professor de Geografia e sobretudo homem negro compartilhando dos mesmos anseios que os criadores e personagens. Foi dentro de um ônibus no município de Florianópolis, cansado e entediado que eu tive a ideia do objeto de análise dessa dissertação. Em entrevista ao Universo Produções, Maurílio Martins, um dos produtores do filme diz o seguinte

“para vir à faculdade, morava longe de Belo Horizonte, passava mais de uma hora dentro de ônibus. Casa e estudo, casa e trabalho, lugar de vivências, de tédio e demora para transitar entre casa e estudo. Esse descaso social, descaso do estado com o transporte público, acaba gerando em mentes sonhadoras e muito teimosas, uma desculpa para inventar. Essa é a minha história, é a história do André e do Maurílio, o transporte público foi sempre um ponto de muita invenção. E essas pessoas que eu via, ainda despertavam algo muito forte, paralelo do cinema que chegava a mim. . . . E quando eu começava a pensar o que seria fazer um filme, o que eu via no meu cotidiano e o que eu acessava no cinema eram coisas muito opostas

e muito distantes. O que eu via era principalmente o cinema americano e algumas coisas que me chegavam de cinema brasileiro e pareciam muito distantes de mim. No final dos 90 e início dos 2000 o cinema brasileiro que eu via era bastante limitado de temáticas, de localizações”. (Universo Produção, 2021)

Tratar de masculinidades negras no cinema brasileiro de ficção, seja como cineasta ou antropólogo - pesquisador também passa por um processo de vivenciar subjetividades ressonantes com os realizadores dessas obras. Em algum momento, enquanto homens negros todas essas subjetividades vão se chocar como potência criativa.

A partir de 6 minutos e 40 segundos vemos a cena da família na mesa de jantar. Wellington está animado pela partida de futebol do Deivinho no final de semana, mas Tércia precisa fazer faxina na casa de uma patroa. Tércia e Eunice lavam a louça. Tércia pede que Eunice faça força para arear a panela direito e com isso conta uma história da sua mãe que a mandava lavar a louça com areia de verdade até ela poder ver seu reflexo no alumínio da panela. Por isso o nome arear (usar areia para tirar sujeira). Minha mãe faz isso até hoje quando necessário e ela me dá o mesmo sermão.

Eunice questiona a mãe para que ela dê trabalho doméstico para Deivinho também, porque senão ele pode ficar na moleza, igual ao pai, segundo ela, que não lava uma louça, nem faz uma comida em casa. Tércia não gosta do questionamento da filha e briga com ela, pedindo que não diga o que ela tem que fazer.

Eunice quer que o irmão voe, simbólica e literalmente no seu plano de exploração espacial. Quer que ele construa o seu caminho, mas isso envolve também aprender a lavar a louça, para não ficar igual ao pai. E esta dimensão de responsabilidade político-afetiva me faz lembrar bell hooks em *Olhares negros: raça e representação* (2019)

“(...) é preciso defender uma ação transformadora capaz de encontrar maneiras de (re)inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política. As antigas ordens de representação, agora em crise, mostram-se incapazes de abarcar o ‘mosaico possível de acepções do homem’, o que supõe a tarefa de fundar uma nova gramática política, livre das orientações de um pensamento oxidado.” (HOOKS, 2019, p. 11).

A partir desse pequeno embate na cozinha entre mãe e filha, que é encarada de forma apaziguadora, podemos pensar que formação de masculinidades negras que sejam críticas em sua postura e afirmação de um lugar de responsabilidade faz com que essas mudanças de perspectiva de ação sejam “como uma plataforma potente para fazer surgir outro olhar e outros sujeitos” (HOOKS, 2019, p. 15).

Eunice está com suas amigas numa balada. Ela derruba bebida em uma moça que passa. A moça não liga pra isso e vai dançar. Eunice contempla a moça com um olhar desejoso, que por sua vez dança ao som de Mamãe da Putaria (part. Tati Quebra Barraco e MC Carol): “Aqui é Heavy Baile, Carol e Quebra Barraco: Eu sou piranha nova, ela é piranha a muito tempo / Agora ajoelha e mostra o seu talento”... Em seguida uma música romântica começa a tocar e Eunice se aproxima da moça e começam a dançar num ritmo de flerte. A cena em si, por sua construção dramática e por sua estética neon lembra muito o filme queniano Rafiki (2019)²⁹. Elas dão um beijo sincero, bonito e demorado. A maneira como o diretor Gabriel filma essa cena parece muito respeitosa, sem fetichizar as personagens negras e esta é uma dimensão política fundamental do cinema negro brasileiro, como nos afirma PRUDENTE (2018)

Vê-se aí de forma cristalina e inequívoca a dimensão do cinema negro. No projeto cinematográfico em que o negro vai para além da posição de protagonista, sendo sujeito histórico, na medida em que reescrever com a objetiva a sua própria representação, inspirando assim as minorias como um todo na luta contra a euro-heteronormatividade, que foi dada pela imagética de dominação do euro-hétero-macho-autoritário (PRUDENTE, 2018, p. 105).

Compreender essa prática estética contra-hegemônica do cinema negro é fundamental para garantir a construção de uma representatividade ao mesmo tempo que procura nos dar uma noção mais ampla desse momento histórico como parte de um processo ainda em amadurecimento e por isso mesmo ainda fadado a reproduzir

²⁹ A citação ao filme Rafiki enquanto referencial faz alusão ao fato dessa obra ser produzida em 2018 (e lançada em 2019), pois logo se encaixa dentro do recorte histórico de mudanças que destacamos no decorrer das nossas análises. “Rafiki (que significa “amigos”) é uma história de amor entre duas jovens mulheres em um país que ainda criminaliza a homossexualidade. Kena e Ziki há muito tempo ouvem dizer que “boas meninas quenianas se tornam boas esposas quenianas” – mas elas anseiam por algo mais. Apesar da rivalidade política entre suas famílias, as meninas encorajam uma a outra a perseguir seus sonhos em uma sociedade conservadora. Quando o amor floresce entre elas, Kena e Ziki devem escolher entre felicidade e segurança”. Fonte: <https://www.olharfilmes.com.br/filme-rafiki/>

excessos, estereótipos e contradições, afinal estamos falando de homens negros; logo outros marcadores dessa categoria ainda podem se chocar e produzir essas dissonâncias. Por hora, é bom celebrar também o fato de que mudanças substanciais já estão ocorrendo do ponto de vista de representações mais honestas de nossos afetos.



Figura 27. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins



Figura 28. Still do filme Rafiki (2019) de Wanuri Kahiu

Ocorre uma transição suave do beijo para uma cena em um jardim, onde seu Wellington ensina Moisés, o funcionário novo, a como cuidar de orquídeas. Essa transição parece criar um paralelo de que ele cuida das orquídeas como cuida da sua família, em especial da sua filha. Moisés o pergunta sobre uma medalha em seu

pescoço e Wellington explica sua história com os Alcoólicos Anônimos e que ele está sóbrio a 4 anos, um motivo de orgulho pessoal, porque ele bebia muito antes.

Um jogador de futebol famoso, chamado Sorin, chega no condomínio como futuro morador e seu Wellington fica muito animado porque vê a oportunidade de mostrar um vídeo de Deivinho jogando futebol no seu time de Várzea. Sorin é simpático e afirma que na próxima vez que se encontrarem ele verá o vídeo.

Em 16 minutos é o momento em que aparece a explicação do que vem a ser Marte Um, programa espacial que tem como objetivo colonizar o planeta Marte a partir de 2030. Uma animação 3D apresenta os dados do projeto, o quanto ele é caríssimo e talvez inviável financeiramente, mas conta com alguns embaixadores do programa, um cientista inglês vencedor do Nobel de Física e Aisha Jordan, uma menina negra de 13 anos que é chamada de mascote da missão. Deivinho é mostrado em primeiro plano de perfil lateral roendo as unhas, sonhando em fazer parte da missão também.

Eunice chega e pergunta se ele está vendo filme pornô. Os dois discutem sobre o que dar de aniversário para sua mãe. Roupa já deram ano passado. Deivinho sugere uma capa de máquina de lavar. Eunice retruca que é uma ideia horrível. Não devem dar nada de lavanderia nem de cozinha. Decidem que Eunice dará o presente e Deivinho fará uma cartinha.

Eunice não para de mexer no celular e sorrir. Deivinho questiona: E essas mensagens aí? é namorado? Eunice o chama pra ver a conversa. Deivinho observa atento e pergunta sem grande surpresa: Namorada? Eunice (meio sem graça): Mais ou menos, é tipo isso! mas não é pra você contar nem para o papai, nem pra mamãe, viu? Você acha ruim? Deivinho tranquilamente diz: Era pra achar? Eunice fica muito feliz, percebendo a falta de preconceito de Deivinho e lhe dá um abraço apertado.

A próxima cena é o aniversário de Tércia. Todo o quintal é decorado com balões e enfeites. Seu Wellington está na churrasqueira. Em um enorme cartaz em frente à mesa principal está escrito: Tércia: Esposa, mãe e amiga. Parabéns pelo seu dia. Você é um presente em nossas vidas! Parabéns.

Tércia está em uma lanchonete tomando café. Ocorre uma pegadinha televisiva. Um homem negro que perdeu o emprego e foi traído solta uma dinamite na lanchonete. Não era verdadeira obviamente, mas ela causa uma explosão e fumaça, deixando Tércia em estado de choque.

Na mesa de jantar, ainda visivelmente traumatizada, Tércia tenta conversar com sua família. Quando ela explica da pegadinha, que está se sentindo muito mal, ninguém consegue entender seus sentimentos.

Eunice e sua agora namorada Joana estão em um gramado abraçadas. Joana faz carinho em Eunice que aparenta uma certa frustração e evita um beijo de Joana. Então Eunice propõe fazerem uma loucura. Vão até uma imobiliária e agendam uma visita em uma cobertura no centro da cidade. Ambas entram e observam a paisagem. Eunice coloca uma música no celular e ambas fazem sexo. Toda essa sequência da cobertura é filmada com câmera na mão, gerando uma imagem bem tremida e imersiva, o que nos faz sentir dentro daquele espaço junto delas, naquela intimidade, compartilhando aquele instante de desejo e descoberta.



Figura 29. Still do filme *Marte Um* (2022) de Gabriel Martins

E novamente não é possível, pela maneira como o diretor escolhe decupar³⁰ a cena, imaginar essas imagens como algo sexualizado, mesmo as atrizes em completa nudez e alguns planos representarem atos explícitos de sexo entre elas. É

³⁰ dividir (roteiro) em cenas, sequências e planos numerados, para facilitar a gravação. (Fonte: Web)

um erotismo que leva em consideração a beleza desse encontro e das subjetividades e vivências dessas mulheres.

Em 40 minutos e 40 segundos Deivinho vai em um ferro velho procurar peças para construir um telescópio. Ele separa alguns tubos de cano PVC e está à procura de uma lente de lupa. O dono do ferro velho comenta com ele sobre o jogo de futebol, se podem contar com ele para a próxima partida, e Deivinho visivelmente desconfortável afirma que quem resolve isso de futebol é o pai dele.

Em 42 minutos e 36 segundos, Eunice está em um restaurante chique com os pais de Joana. Eles são totalmente seguros em relação à orientação sexual da filha e parecem ser muito lúcidos em relação a suas escolhas. São pais negros, classe média alta e progressistas. Perfil raro de se ver em filmes brasileiros, sem construir estereótipos quaisquer. Aqui eles simplesmente são. E as pessoas brancas quase sempre estão em segundo plano e desfocadas. Dentro do modelo de imagem renascentista do cinema, isto se torna revolucionário.



Figura 30. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

Joana provoca Eunice diante de seus pais dizendo que ela ainda não foi apresentada aos pais dela. Vemos aqui que o filme apresentará como o contexto de classe se relaciona a maneira como pessoas negras lidam com questões de sexualidade e gênero em seus seios familiares, sendo famílias negras progressistas de classe média mais liberais e famílias negras de classe baixa mais conservadores

e com dificuldade de aceitar mudanças sociais. Considero problemática essa abordagem narrativa, pois pode cair em generalizações das quais não temos bases teóricas para sustentar tais afirmações. No entanto, sobre a relação entre a revelação homossexual e a importância da família neste processo temos vários estudos, como o de NASCIMENTO e SCORSOLINI-COMIN (2018) que fazem uma excelente revisão de literatura sobre o tema

Assim, a família é vista como o maior alicerce para que o sujeito possa revelar sua orientação sexual perante si mesmo e a sociedade. Contudo, podem estar mais expostos a experiências de preconceitos e homofobia, o que pode associar a problemas de saúde mental e física (Zimmerman, Darnell, Rhew, Lee, & Kaysen, 2015). Em contrapartida, a ocultação da orientação sexual pode acarretar sérios problemas de diversas ordens, como, por exemplo, sociais, comportamentais e psíquicos, o que limita o acesso à busca por apoio social e ocasionar a autoestima baixa (Meyer, 2003). A revelação da orientação sexual pode permitir que o sujeito se sinta protegido pela família e pelas pessoas que o cercam na sociedade e que mantenham bons resultados de saúde de modo geral, além de vivenciar e sentir o apoio recebido (Corliss, Austin, Roberts, & Molnar, 2009). (NASCIMENTO e SCORSOLINI-COMIN, 2018, p. 1529)

A família de Eunice está na mesa jogando cartas. Ela está distraída e faz uma péssima jogada. Ela declara que está à procura de apartamento para morar com Joana. Seus pais retrucam querendo saber quem é Joana, e tentando usar todos os argumentos possíveis para fazer com que ela mude de ideia, principalmente o pai: quanto vai ficar isso? 800 reais é muito caro, pra que você não se forma primeiro na faculdade de direito; o conflito se acirra entre Eunice e o Wellington quando ele sugere que ela se case antes. Eunice não quer casar, nem formar uma família tradicional, embora ainda não consiga contar a verdade sobre seu relacionamento com Joana. Wellington acha que ela ainda é uma criança e não faz sentido ela morar com uma menina num apartamento sozinhas, mantendo uma postura fortemente machista em relação a filha

Tais tensões favorecem que o sujeito não revele sua orientação sexual, podendo gerar, em um futuro breve, situações de desafeto não só para ele(a), mas também para as possíveis parcerias formadas. Os entrevistados relataram as dificuldades em não se revelarem devido às cobranças que a família e a sociedade têm, como casar, ter filhos e os tipos de lugares que costumam frequentar, como no estudo de Passamani (2015), em que os homens entrevistados relataram acerca da vivência de um casamento heterossexual, terem filhos e serem homossexuais,

mantendo relações extraconjugais (NASCIMENTO e SCORSOLINI-COMIN, 2018, p. 1534).

Deivinho e sua irmã conversam na beliche que dividem no quarto. Ele está com medo de que ela vá para muito longe, então revela que não quer ser jogador profissional, mas tem medo do pai deles ficar bravo. Ele não pensa em parar de jogar bola, mas quer fazer outras coisas. Com isso, Deivinho, mesmo muito envergonhado, conta sobre seu sonho de ser astrofísico e fazer parte do programa Marte Um.



Figura 31. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

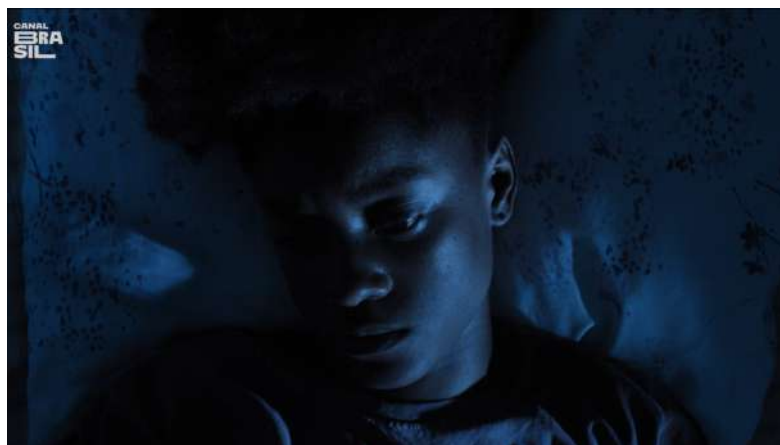


Figura 32. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

Os irmãos conversam em suas respectivas camas da beliche. A luz azul cria uma atmosfera de conforto, quase como se eles estivessem em uma dimensão diferente da realidade, onde esse lugar de partilha e carinho é possível, sem os ruídos caóticos do ambiente familiar. Parece um outro mundo possível.

Em 53 minutos e 34 segundos a família está reunida na sala para assistir ao jogo do Cruzeiro. Wellington faz um comentário sobre o jogo, mas Deivinho dá uma resposta ríspida, evidenciando sua apatia ao jogo. Joana chega e é apresentada à família de Eunice. Ela veste uma camisa do Atlético mineiro, enquanto todo mundo na casa está com a camisa do Cruzeiro. Eunice está desconfortável com a situação. Wellington reclama do jogo e Deivinho sai irritado, mas ninguém entende o porquê. Durante a partida, Joana e Eunice dão as mãos, demonstrando sua união. A câmera desvia para Tércia e Wellington em primeiro plano, perplexos e sem reação. Ocorre um gol do Atlético. Joana comemora. Sons de rojões e câmera no rosto de Wellington. Ele toma uma atitude violenta e bate na mesa xingando o Cruzeiro. Sua raiva não foi pelo gol.



Figura 33. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

Deivinho está na cama com sua mãe revirando objetos antigos do seu avó, guardados por ela numa caixa. Tércia conta as habilidades de seu pai e o quanto ele era um incrível e inteligente inventor. Ela lhe mostra fotos antigas, são retratos desse passado ancestral. Deivinho encontra um binóculo antigo com uma lente perfeita que ele precisava.



Figura 34. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

Em 1h e 13 minutos, Eunice está terminando de carregar sua mudança para ir morar com Joana. Se despede de sua mãe e de Deivinho. Wellington não acompanha a princípio. Ele está no quintal limpando uma cadeira. Eunice chega dizendo que já estão indo embora. Wellington tenta disfarçar o choro fazendo pose de durão, explicando que aquela cadeira tem 70 anos, já passou por toda a família e nisso começa a chorar fortemente e se afasta. Eunice o abraça pelas costas.

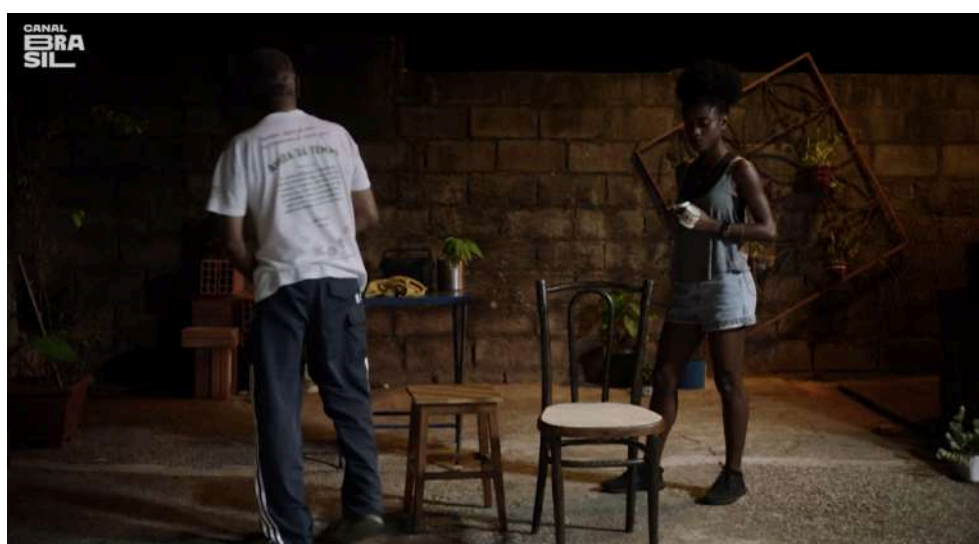


Figura 35. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

Em 1h e 16 minutos, o jogador Sorinho aparece no condomínio e confirma para Wellington que Deivinho participará na peneira no próximo sábado. Wellington recebe essa notícia como sendo a celebração de seu próprio sonho. Em 1h e 19

minutos, jantar em família. Agora sem Eunice. Wellington conta que Deivinho participará da peneira no sábado. Deivinho fica desesperado, porque a peneira é no mesmo dia que a palestra do Degrasse Tyson. Wellington percebendo a relutância de Deivinho começa a brigar com ele, dizendo que estaria perdendo a oportunidade de suas vidas e acaba por obrigar Deivinho a participar da peneira a seu contragosto. A câmera foca no rosto de Deivinho, abatido. Sentimos fortemente a sua tristeza e frustração por não conseguir resistir à pressão do pai.

De manhã, no condomínio Wellington pede a Moisés, seu colega, para que este cuide do apartamento de Dircinha, a síndica, enquanto ele sai para pegar um atestado para Deivinho poder participar do jogo. Quando ele volta ao condomínio descobre que Moisés roubou tudo do apartamento de Dircinha. Ela o confronta sem deixar espaço para que ele se defenda, humilhando-o e o demitindo. Wellington entra em desespero. Ele não poderá mais ser o provedor da família. Paralelamente a essa cena, Deivinho está com seus amigos. Está muito cabisbaixo. Seus amigos tiram sarro dele. Diante da ladeira do início do filme, um ímpeto se apodera de Deivinho. Ela começa a descer a ladeira sem frear a bicicleta e no meio da descida fecha seus olhos, com o intuito proposital de se acidentar.

Em 1 hora e 32 minutos vemos que Deivinho está com a perna quebrada e engessada na casa de sua amiga, que está jogando videogame com seu outro amigo, enquanto Deivinho apenas se mantém sentado com um semblante triste. Já em casa, no fim desta mesma tarde, Tércia chega desesperada em 1 hora e 34 minutos e logo depois Wellington, que após um primeiro momento em estado de choque e desespero, explode em raiva e indignação, brigando com Deivinho, que não retruca. Eunice intervém em certo momento, falando para ele calar a boca e não gritar. Wellington pela primeira vez se mostra um homem violento, quase parecendo que vai bater em Eunice.



Figura 36. Still do filme *Marte Um* (2022) de Gabriel Martins

Ele então revela que perdeu o emprego e chorando inconsolável afirma que eles se foderam, que tudo se fodeu. Na cena seguinte Wellington está andando pela rua, ainda em choro. A câmera treme, evidenciando a instabilidade mental dele. Wellington segura o colar do Alcoólicos Anônimos em seu pescoço e num ato de desespero e se sentindo derrotado arranca-o violentamente e o joga ao chão. De madrugada, enquanto Tércia e Deivinho dormem juntos na mesma cama ouve-se barulhos estranhos em algum cômodo da casa. É Wellington que chegou fortemente embriagado. Tércia vai até a cozinha e encontra Wellington desmaiado. Ela e Eunice levam Wellington inconsciente até uma cama. No dia seguinte, Tércia, Eunice, Joana e Deivinho estão limpando e organizando a cozinha. Tércia ouve que um ônibus que ela pegaria para ir para a outra cidade se acidentou e matou todos os passageiros. Ela se impressiona e se anima, exclamando o fato de estar viva. Neste momento Wellington chega na cozinha cabisbaixo, com cara de coitado. Eunice sai imediatamente demonstrando que não quer vê-lo. Joana sai em seguida. Wellington, ainda com olhar de coitado, olha para Tércia que o fita de volta e firma seu semblante deixando claro que já passaram por aquilo e vão tem que aprender a lidar novamente com a situação.

A câmera fica estática no quintal e observamos a imagem de uma bola de futebol solitária.

Esta é uma característica muito presente em vários filmes destes realizadores, que pode ser melhor entendida nessa citação de um artigo da revista Cinética

“quando tudo lá fora diz não, o olhar se volta para o quintal de casa e enxerga ali uma imensidão de possíveis.” (CINÉTICA, 2021)

Uma outra chave de leitura para pensarmos essa construção do cotidiano negro masculino e as suas funções sociais dentro do ambiente familiar em conflito se dá pelo análise do conceito de partilha do sensível de Rancière (2009) onde entendemos que:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. Existe, portanto, na base da política, uma “estética”. (RANCIÈRE, 2009, p. 16)

Nesse sentido, Rancière sugere que as ocupações e os papéis que as pessoas desempenham determinam sua visibilidade e sua capacidade de participar das discussões e ações no espaço público, no que ele chama de "comum". A "estética" é, então, a maneira como esse espaço comum é organizado e como as pessoas são distribuídas e reconhecidas dentro dele. O pai, a mãe, o filho e a filha são sujeitos políticos que fazem parte de um regime de visibilidade, logo cumprem papéis sociais distintos neste espaço comum que é a casa. O filme neste caso explicita esses lugares como representações universais desses papéis sociais.

Devinho está em seu quarto, coçando seu gesso e lendo o site Explorador dos céus. Na cena seguinte, vemos a sede dos Alcoólicos Anônimos. Wellington se levanta para falar. Explica que ontem quebrou uma ficha de 4 anos. Eunice chega e ele chora dolorosamente.

No plano seguinte ele e Eunice estão numa calçada. Wellington aparenta muita fragilidade. Suas mãos abraçam seus joelhos e ele olha para baixo o tempo todo, muito envergonhado. Eunice diz que gostou da ideia de desejar 24h para alguém. Desejar mais tempo sóbrio para o outro é um ato de cuidado. Wellington diz para ela que peça desculpas para sua amiga sobre suas atitudes até o momento. Ao que Eunice responde: É namorada, pai. Wellington balança a cabeça em sinal de entendimento. Eunice diz para que ele vá lá em sua casa pedir desculpas

pessoalmente. Wellington diz que ambos são mais parecidos do que ela pensa e dá um singela cabeçada em seu ombro a fazendo sorrir.

Para evidenciar estes lugares simbólicos da representação do homem negro e da mulher negra nesta cena, o filme constrói dois quadros internos ao plano. No quadro de Wellington vemos uma grade atrás dele, como se estivesse preso em uma cela e do lado de Eunice num quadro de fundo aberto, com folhas de uma árvore balançando em sinal de liberdade. Assim, quando Wellington toca no ombro de Eunice e desloca sua cabeça de seu quadro para o dela é como se esses dois mundos se estreitassem e houvesse uma conciliação entre as masculinidades e feminismos negros, que na calçada da vida, diante das dificuldades se percebe que são mais parecidos do que pensam, o que nos leva novamente a bell hooks

bell hooks, articulando a noção de diálogo presente no livro *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire (2005), diferencia o encontro de submissão-dominação do encontro de amor e cuidado para sugerir que, embora o segundo possa ocorrer de modo menos problemático para o homem negro nas relações que ele tem com mães e irmãs, a reversão dessa distorção feita sob a dominação masculina pode ser encontrada na reciprocidade e no cuidado afetivo, os quais podem ser nutridos pelo amor e pelo diálogo como ações concretas, sobretudo quando este sujeito assume seu lugar de privilégio estrutural; ao mesmo tempo, são os temores do homem negro, suas fragilidades, suscetibilidades e paradoxos sobre si que precisam ser explicitados nas relações que constrói, resgatando sua humanidade (bell hooks, 1989, p. 130-131). (CONRADO & RIBEIRO, 2017, 81)



Figura 37. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

Na cena seguinte, toda a família se reúne no quintal para observar Marte com o telescópio que Deivinho construiu usando parte das tralhas de seu avô, pai de Wellington, que fica animado e diz que seu pai ficaria orgulhoso dele e de Eunice.

O que segue é a sequência final do filme. Toda a família sentada em cadeiras de praia no quintal, olhando para o céu.

WELLINGTON

Oh, filho...seu sonho é mesmo ir pra Marte?

DEIVINHO

É, pai!

WELLINGTON

Marte deve ser longe pra dedéu, né? Coisa de cem mil quilômetros, né?

EUNICE

Nada, pai. É bem mais!

DEIVINHO

A distância da Terra até Marte é de aproximadamente 60 milhões de quilômetros

EUNICE

O Deivinho quer participar de uma missão que se chama Marte Um. Colonizar o planeta.

WELLINGTON

É como é que faz pra participar disso aí. Custa caro?

DEIVINHO

Bilhões de dólares, pai

WELLINGTON

Uai! a gente dá um jeito!



Figura 38. Still do filme Marte Um (2022) de Gabriel Martins

Devinho e Eunice sorriem orgulhosos para Wellington. O final esperançoso destaca não apenas a relevância dos laços afetivos, mas também a inevitabilidade das transformações. Na cadeira ao lado Tércia dorme tranquila. A câmera sobe, ultrapassa muros, vemos a cidade de Belo Horizonte e continua subindo em direção ao céu. Remetendo ao primeiro plano do filme, as estrelas cintilam como pequenos pontos luminosos na noite escura. Sobre um aspecto simbólico possível para trazer a perspectiva das masculinidades negras neste final podemos pensar o seguinte: Devinho se tornará astrofísico e vai colonizar Marte? Será esse o futuro próximo de muito jovens negros brasileiros? Muito possivelmente não! Mas como diz Seu Wellington:

Uai! a gente dá um jeito!

Antes de passar para o próximo capítulo, bom explicar que teve algo que não conseguimos fazer:

Metodologia de entrevista com o corpo técnico dos dois filmes

Em um terceiro momento, ainda no primeiro semestre de 2024 eu também realizaria uma entrevista única com os principais membros da equipe técnica de cada filme e creio que minha posição como cineasta inserido em uma rede de contatos já estabelecida no mercado regional de produção audiovisual pudesse facilitar minha articulação com estes profissionais (roteiristas, direção, fotografia, direção de arte, etc.)

Para justificar esta relação de pesquisa junto ao corpo técnico de produção recorreria a um dos principais nomes da teoria histórica no campo do cinema, o historiador Marc FERRO (1992) citado por SOUZA (2014)

compreender a imagem-objeto e que além da narrativa é preciso observar o cenário, escritura, relações do filme com o não filme: autor, produção, público, crítica, regime de governo. Afinal, segundo ele, Cinema é História. (SOUZA, 2014, p.12)

Logo, teríamos três dimensões diferentes de campo aqui, o filme em si, enquanto campo imagético-simbólico, palco das representações, os espectadores, entendidos dentro de um ambiente de participação ativa em relação a recepção fílmica (o capítulo 3) e os realizadores audiovisuais enquanto interlocutoras(es) da mediação em torno das obras mencionadas na análise.

A partir das metodologias qualitativas propostas tínhamos como objetivo responder às principais problematizações trazidas na pesquisa, pensando nas seguintes categorias: 1) relevância do papel e características das personagens negras masculinas: como agem, pensam e sentem. 2) analisar as dinâmicas de representação de personagens negras masculinas no cinema brasileiro no período de dez anos (2012-2022); 3) verificar a representatividade dessas personagens negras a partir de elementos estéticos-imagéticos-sonoros e narrativos-discursivos; 4) apontar o contexto socioeconômico dos papéis destas personagens negras masculinas; 5) refletir se nos papéis que as personagens negras masculinas

assumem, contribuem para manutenção e reprodução de estereótipos associados a sua imagem, construídos historicamente e criam uma imagem negativa de si ou estamos avançando positivamente nos mecanismos de representação racial.

Essas seriam as questões que apresentariamos para o corpo técnico dos filmes-campo, mas isso ficará para uma próxima oportunidade.

CAPÍTULO 3: Um cinedebate entre homens negros

A metodologia adotada nesta pesquisa visa explorar a recepção fílmica e a construção de significados a partir da experiência coletiva de homens negros diante de obras cinematográficas ficcionais. A escolha de um cinedebate filmado tem como objetivo principal compreender como os espectadores, a partir de suas experiências, percepções e identidades, elaboram sentidos sobre os filmes assistidos. A proposta, portanto, não se limita a uma simples exibição de filmes, mas envolve uma reflexão mais profunda sobre como as representações cinematográficas podem afetar e dialogar com a vivência cotidiana dos espectadores enquanto homens negros. O cinedebate aqui proposto, além de ser uma estratégia metodológica para a coleta de dados qualitativos, busca fomentar uma reflexão crítica sobre a alteridade, as identidades e as representações sociais a partir do campo da antropologia.

Para embasar a metodologia do cinedebate, adotei a perspectiva proposta por SOUZA (2014) sobre recepção fílmica, que concebe este processo como dinâmico e interativo. Segundo o autor, a construção de significados dos espectadores em relação aos filmes depende não apenas da narrativa apresentada, mas também das vivências e trajetórias dos próprios receptores. Em consonância com Hikiji (1998), a análise antropológica de filmes ficcionais deve se debruçar sobre as representações culturais presentes nas obras cinematográficas, compreendendo-as como documentos culturais que refletem comportamentos, padrões de pensamento e emoções humanas. A proposta de análise aqui busca explorar a interação dos espectadores com as narrativas cinematográficas e a forma como eles se apropriam das imagens para elaborar sentidos e refletir sobre suas próprias identidades.

A escolha de um público específico, no caso, homens negros, almeja aprofundar a compreensão de como identidades raciais negras masculinas são construídas e representadas a partir do cinema. Esse enfoque se justifica pela necessidade de investigar as múltiplas facetas da alteridade e como a ficção pode refletir ou transformar a percepção do próprio "outro" e da própria identidade.

A metodologia de cinedebate filmado foi realizada em sessões únicas de filmes contemporâneos de ficção. Duas sessões de exibição foram conduzidas, uma no dia

29 e outra no dia 30 de julho de 2024, com 4 e 3 participantes respectivamente em cada sessão.

Os filmes escolhidos para os encontros foram os já analisados nos capítulos anteriores *Ilha* (2018) e *Marte Um* (2022), ambos filmes contemporâneos que abordam questões de identidade, pertencimento e desafios existenciais, sociais e parentais, tendo, assim, potencial para gerar discussões relevantes sobre as temáticas que atravessam a pesquisa.

O critério de seleção dos participantes foi específico: todos os voluntários eram homens negros, sem distinção de gênero, orientação sexual, classe ou nacionalidade. Essa escolha visa isolar, dentro do recorte da pesquisa, as experiências e perspectivas específicas de homens negros sobre as representações cinematográficas e as construções de identidade presentes nos filmes. O número de participantes foi restrito (máximo 4 pessoas por sessão), garantindo um ambiente controlado e a possibilidade de uma discussão mais aprofundada.

Para a divulgação da atividade inicialmente criei um cartaz com as principais informações dos filmes, local e horários.



Figura 39. Cartaz de divulgação do cine debate

Como podem observar destaquei no topo do cartaz a afirmação: Convite exclusivo para homens negros (CIS | Trans), imaginando a possibilidade de uma diversidade de corpos presentes, normativos e/ou dissidentes. Também busquei propor horários que fossem minimamente acessíveis aos trabalhadores (18h30), meia hora depois do fim do horário comercial padrão e ao mesmo tempo que desse para exibir os filmes com tempo sobrando para o debate e registro paralelo. O fato da UFSC estar em uma região central por vezes facilita a logística de algumas pessoas. Muitas dessas decisões de programação das sessões partem de uma vivência de organização do movimento cineclubista, no qual atuei por cerca de 5 anos.

Após as definições da estrutura e logística veio o momento de contatar os interlocutores, que estão nesse lugar de público ativo. Diante disso contatei pessoalmente toda a minha rede mais próxima de homens negros, que incluem como desejado homens cisgêneros e transgêneros. Foram 50 contatos diretos, realizados a partir dos aplicativos *whatsapp* e *instagram*. Fiz o exercício de enviar uma mensagem personalizada individualmente para cada um dos contatos antes de enviar a mensagem padrão com o cartaz, pois o objetivo é demarcar um lugar de proximidade e troca genuína e espontânea. O contato foi realizado com cerca de 3 semanas de antecedência, mas por vários motivos, a maioria ligados a questões de trabalho, muitos não puderam comparecer. Por fim, tivemos 4 interlocutores na primeira e 3 na segunda sessão. De acordo com a dinâmica proposta, este acabou por ser o melhor número possível.

Cada sessão teve uma estrutura organizada em duas partes principais:

1ª - Exibição dos filmes: A primeira parte consistiu na exibição dos dois filmes, com a projeção em um ambiente controlado (sala de Cinema da UFSC), em que todos os participantes estavam fisicamente presentes e em condições similares de recepção fílmica em relação ao espaço, ou seja, o ambiente físico, com as cadeiras sendo todas iguais, bem como as condições de iluminação e sonorização também. Cada filme foi exibido na íntegra, sem pausas, com o tempo total de duração de cerca de 2 horas cada.

2ª - Cine Debate e gravação: A segunda parte envolveu o debate entre os participantes, que foi gravado para fins de análise posterior. Durante o debate os interlocutores foram convidados a discutir suas impressões sobre os filmes, focando nas relações de identificação e estranhamento com as obras, suas afetações em relação aos temas e conflitos dos filmes, e como estes aspectos dialogam com suas próprias experiências enquanto homens negros. Além disso, os participantes foram instigados a refletir sobre como as narrativas ficcionais influenciam ou alteram suas percepções do mundo e da sua realidade. Porém, o elemento mais inovador neste debate foi o fato de que as gravações da conversa eram realizadas por eles mesmos, numa construção de representação e autorepresentação em paralelo. A relação corpo-câmera produziu um jogo performático em que a maneira como cada um filmava a pessoa ao lado, dizia tanto sobre quem filmava do que quem era filmado.

A mediação dos debates foi realizada de forma cuidadosa e engajada. Como pesquisador e cineasta, procurei atuar não apenas como observador, mas também como um facilitador das discussões, encorajando os participantes a se expressarem livremente e a dialogarem entre si. A gravação em vídeo das discussões possibilitou uma análise mais aprofundada das dinâmicas de recepção e das interações entre os participantes. No entanto, um arrependimento posterior, motivado pela minha ansiedade, foi não ter levado nenhuma comida ou bebida, e com isso estabelecer uma prática de Ajeum³¹, como minha orientadora Xanda Alencar sempre nos ensinou.

A execução da metodologia trouxe algumas questões práticas a serem refletidas. Primeiramente, a proposta de reunir homens negros para discutir questões de identidade a partir de filmes ficcionais exigiu uma atenção especial para os significados atribuídos ao ficcional. Como alertado por SOUZA (2014), é essencial considerar como os participantes fazem a distinção entre a "realidade" e a "ficção". Embora o cinema seja uma representação da realidade, as imagens ficcionais podem, muitas vezes, ser recebidas como uma forma de mediar e ampliar

³¹ Segundo Ribeiro (2009), "Ajeum" é o termo Yorubá destinado às refeições. Sua tradução mais literal é "comer" e constitui o ato de comer e dar de comer às entidades nos centros de religião afro-brasileira" (p.i). RIBEIRO, Pedro Henrique Mendes. Comida e religiosidade dos cultos afro-brasileiros para a história da alimentação brasileira. Disponível em: www.cchla.ufrn.br/jhumanidad/S2009jAnaisjGT23j23.1.pdf. Acesso em 10 de fevereiro de 2025

as experiências e significados já vividos pelos espectadores, pois existe a imaginação de uma identificação com a

ideia cinematográfica a uma representação total e integral da realidade; ela tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo. (BAZIN, 2018, p.38)

Outro desafio significativo foi o risco de ruído informativo gerado pela heterogeneidade das experiências dos participantes, mesmo dentro do grupo específico de homens negros, ou seja, o fato de alguns presentes serem cineastas em formação. O cinedebate procurou minimizar esses impactos ao promover uma discussão coletiva que levasse em consideração as diferentes perspectivas dos participantes, sem desconsiderar as especificidades individuais.

Dia 1 - (29/07/2024). Exibição e debate do filme *Ilha* (2018)

Os interlocutores presentes, um a um, pegaram a câmera sem hesitação e foram alternando os registros do encontro. A câmera era um modelo Canon T5i, lente (50 mm) e quem não sabia manuseá-la era auxiliado pela pessoa com mais afinidade com o dispositivo. Eu levei um caderno infantil de capa mole para ser o caderno de campo dessa atividade. Foi onde pude realizar alguns rascunhos de reflexões importantes que não estariam expressas nos registros gravados. Nos momentos de nervosismo eu tenho o costume de ficar enrolando o cabelo e por vezes arrancar os fios, mania de infância. O nervosismo obviamente se dava pela responsabilidade que era mediar um espaço com questões tão delicadas como as que veremos a seguir.



Figura 40. Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor

Porém, a partir da postura serena dos interlocutores, pude relaxar aos poucos e iniciar a mediação. Em pouco tempo de conversa nós já estávamos assim:



Figura 41. Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor

Essa imagem acima, das pernas cruzadas e de postura relaxada, comumente lida como não masculina, é algo que veremos ser expresso em inúmeras falas sobre o tema que são suscitadas pela exibição dos filmes e pela projeção que se fez com os personagens principais e os seus gestos

E o filme já começa com isso, né? Assim, aquela ideia do bandido, do sequestro, da forma como fala, da forma como anda, como se porta. Eu acho que... eu digo isso porque eu sempre fui tolhido pela forma de como eu sentava, como eu gesticulava, eu era tolhido por isso, né? Eu sempre fui tolhido. Meu pai me limitou ali, nesse sentido, né? Porque eu não podia ser feminino, né? Em nenhum sentido. Eu tinha que ser masculino. Então, por que você está sentado assim? Por que a tua perna está cruzada? Por que você está fazendo esse gesto? Entendeu? Por que você está falando dessa maneira? (THIAGO)

Essa perspectiva guiou a mediação das primeiras falas, cujo tema era quais as masculinidades eram expressas nos personagens do filme *Ilha* e a todo momento essas reflexões ressoavam numa identificação com suas próprias subjetividades

Ai, cara. Vamos lá. Qual a masculinidade que o filme passa? Cara, tem... Eu acho que como o Thiago disse, são várias, né? Tem essa do (...) Algumas estereotipadas, mas é a realidade, infelizmente, né? Que vai se apegando aos motivos que a gente tem socialmente. Então, pai agressivo. Como eu disse inicialmente, possivelmente também foi abusado, mas conseguiu fazer a mesma coisa com um filho pequeno, né? Mas também tem aquele homem que tem sua masculinidade reprimida. Aí já toca muito no pessoal, sou homem gay que está nesse processo, né? Sempre foi, mas aí, como o Thiago também disse, tem que performar de um jeito. Senta de um jeito, senta de outro. Você precisa de uma mulher, você precisa casar, né? Eu sempre quis ter filhos. Você fica se forçando num papel social, num negócio assim que, socialmente, eu nem costumo. Boa parte das pessoas me olham, não sabem! hetero cismativo? Que beleza! mas também não preciso ficar falando isso. E hoje eu estou tão acostumado que eu não. É assim, né? Como dizem, eu gosto muito de ditados populares: cavalo velho não pega marcha, né? Então, é isso, mas hoje eu já consigo aceitar, consigo falar disso abertamente. Eu que era, nossa! muita terapia, muita sessão de choro na cadeira do psicólogo e a gente vai se entendendo, vai se aceitando, inclusive, antes de qualquer coisa. E que não tem problema nenhum, na realidade é isso. Eu acho que uma dessas masculinidades é essa do próprio pai que acabou podendo seguir a vida dele. (EDILSONN)

Sobre as primeiras cenas do filme *Ilha*, os estereótipos clássicos da masculinidade hegemônica foram destacados na representação dos personagens, muito alicerçado ainda na visão da agressividade dos homens negros. É possível perceber como essa relação incide numa identificação com posturas performáticas que lhes foram impostas enquanto sujeitos negros

No primeiro contato que a gente tem com os personagens já é um momento de tensão, na qual a primeira oportunidade de se mostrar como uma pessoa presente naquele mundo é a partir da agressividade.

Nesse primeiro momento, a relação dos dois precisa se mostrar agressivo, ou seja, de acordo com a nossa sociedade, que são comportamentos masculinos, que é a agressividade, é o falar agressivo, é a violência, é o palavrão, é o xingamento, é o falar firme, falar grosso, tentar, sabe? Mesmo que você esteja vulnerável assim, amarrado numa cadeira, você precisa tentar fingir que tá numa posição maior, tipo, você não sabe a besta que eu tô segurando aqui. É mais de demonstramento assim. Mas com o passar do tempo, vão se abrindo, né? A gente vai entendendo mais o universo dos personagens e vai criando essa construção, sabe? A ideia de camadas e que vai nos aproximando mais dos personagens, né?.(MAYCON)

A personagem do pai é o marcador mais significativo na memória de quem comenta. A figura do personagem *Xexéu Bombom*, que interpreta uma versão do pai abusivo de Emerson, embora todos percebam suas ações tóxicas, é sempre lido com muita esperança e carinho pelos interlocutores. A figura da mãe, que neste filme é mais ausente em termos de ações que motivam e influenciam as personagens principais, também se mostra na sua ausência. Ao mesmo tempo em que conseguem compreender os impactos da família na construção da masculinidade daqueles personagens negros, pelas experiências pessoais dos interlocutores, é como se buscassem uma redenção familiar das personagens do filme, e assim, ressignificar isto dentro de suas próprias subjetividades como forma de lidar com a realidade que os formou

Foi tentar, né? Seguir um padrão, um modelo de masculinidade e depois bagunçou com isso com o filho e deu o que deu. E o do diretor lá, que também sou ruim pra nomes, mas enfim. Mas eu acho que, pelo menos, ele já conseguiu ter essa desenvoltura, vamos dizer assim, ele se conhecer melhor dessa sua masculinidade enquanto homem gay. Mas eu acho que é isso. Principalmente é, embora, um tanto quanto, seja teoria de poder, mas é real. Não tem isso. Em geral, né? Mas assim, condições sociais desfavoráveis, sexualidades reprimidas, casamentos que não eram pra ter acontecido. A violência, são frustrações, são coisas acumulativas. No caso, ali, quando falou, já tô puxando pra outro lado, que eu esqueci de falar antes, da mãe. Eu tenho um problema, porque eu não conheci minha mãe. Minha mãe morreu quando eu tinha nove meses. Então, eu não gosto do Dia das Mães, tem algumas travas. Aí, quando começou a passar isso, eu vou ficar chorando aqui nesse vídeo por causa do sofrimento da mãe, né? Muito embora eu tenha tido um pai, meu pai biológico, tive dois pais, que depois fui adotado e tal. Mas, um exemplo do meu pai, um bom exemplo que eu tive. Depois de muito tempo, já homem crescido, já adulto (EDILSONN)

Uma dimensão fundamental de *Ilha* em relação ao debate sobre as masculinidades é a representação propositalmente implícita da sexualidade das personagens, em que inicialmente ambos performam uma masculinidade hegemônica, para gradualmente vão se despiando de suas máscaras e revelando aos poucos suas camadas mais sensíveis de personalidade e afetos. Esse mecanismo é um forte elemento de identificação, pois ecoa na construção das identidades dos interlocutores e em como eles percebem suas visões de mundo

Que ele reafirmava o tempo todo, ah, você tem que usar nesse tom, né? Falar dessa maneira, expressar nesse nível, assim, esse sentimento, né? E que, na verdade, tem essa ideia, né? De que o homem, ele tem uma maneira de demonstrar, né? Essa, não sei, a masculinidade e tal, pode ser essa palavra, mas, sei, pra mim, me remete a muitas coisas, assim, mas o que mais me marcou foi isso, assim, tipo, e outra coisa, eu acho que, também, o fato deles não performarem como homossexuais, logo de cara, assim, que não dá, eu não entendia, não lia eles assim, né? E aí, depois, o filme vira pra um jogo, assim, né? Porque eu senti uma tensão sexual ali, mas eu ainda não imaginava que poderia acontecer, mas eu já sentia. Que poderia haver algo ali entre os dois e tal, mas aí, depois, eu, quando foi aquela cena da barraca lá, que aí ele beija o outro cara, aí eu começo a entender que realmente, eu não tava viajando, né? Que poderia existir mesmo essa (...) mas eles aparentavam ser, performar hétero, né? Aquele hétero tradicional. (THIAGO)

O desenvolvimento do debate sobre a sexualidade dos homens negros no filme e seus referenciais de identificação reverberou em uma reação que eu não havia previsto inicialmente ou nas minhas análises anteriores, que é a questão de como a nacionalidade, e a cultura, em especial da africanidade percebe as construções do conceito de masculinidade no cinema brasileiro. Um dos interlocutores se sentiu desconfortável com alguns elementos do filme, porque os mecanismos de representação divergem das percepções culturais em seu país de origem. E ao ser questionado sobre como ele percebia a sexualidade dos personagens negros e como isso se refletia na construção de um modelo de masculinidade, pude ter uma das respostas mais inesperadas

Eu não sei. Porque, cada um é cada um, né? Cada um tem sua vida, é, faz o que quiser da vida, porque a vida é uma escolha, né? A gente tem escolha de escolher. E a gente não pode ver, tipo, que a gente tá sendo limitado e ficar de fora de continuar a fazer o que a gente sempre gostou de fazer, sabe? O que a gente sempre gosta de fazer. Então, eu tô falando em questão dessa masculinidade de luta, sabe? Lutar consigo mesmo, assim. Porque, eu tô falando, refletindo em questão de cineasta mesmo, não de masculinidade em geral, assim. Então, eu acho que a questão da masculinidade no filme, pra mim, pra mim, não é uma coisa que a gente tem que pensar. É uma coisa que cada um consegue, tipo, é, viver do jeito que quiser mesmo, sabe? Porque a vida é

uma escolha mesmo. Tu escolhe viver sua vida. Então, a questão da masculinidade no filme, pra mim, não foi muito relevante, assim. Eu não vi alguma coisa que eu, que eu não tinha visto. Eu não posso me agarrar, assim, no filme em questão da masculinidade. (HONORÉ)

Este momento do debate me suscitou uma reflexão nova que abre caminhos para futuros trabalhos e que eu não havia mensurado suas complexidades anteriormente, mas que toca sobretudo nessa questão de não universalidade do conceito de masculinidade negra, para não incidir no equívoco de produzirmos uma masculinidade negra hegemônica que ampare todas as nossas diversidades.



Figura 42. Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor

Outra problemática encontrada em relação ao debate sobre o filme *Ilha* é o seu potencial experimental e performático que recai por vezes sobre um virtuosismo estético, primeiro por uma questão de entendimento e acessibilidade, como podemos ver na fala de *THIAGO* e depois por uma dificuldade de compreender seus simbolismos, fora de um contexto aculturado de cinefilia

Eu fico pensando como meus pais ou outras pessoas leriam isso. Talvez as outras pessoas teriam leituras muito mais superficiais e reproduziriam talvez até racismos ou outros preconceitos através disso, porque tem aquela coisa assim, eu já ouvi gente falar eu não gosto de filme brasileiro porque filme brasileiro só é bandido, é traficante, é gente pobre que sofre que não sei. Eu já ouvi isso de pessoas que não gostam de filme brasileiro porque sempre tem umas histórias que levam pra esses lugares e não sei por exemplo, mas é engraçado porque eu já assisti Central do Brasil que traz uma representação do povo do Nordeste de uma outra maneira, mas eu não consegui ver por exemplo no Central do Brasil uma representação ruim do Brasil porque na interpretação da Fernanda Montenegro é uma mulher que é totalmente preconceituosa com o povo pobre que tem dentro desse personagem o ódio porque ela passou por uma situação semelhante ao garoto que ela se apegou, só que nesse processo de viver todo esse sofrimento junto ali com o outro personagem eles passam por situações

incríveis de uma aventura que liga os dois de uma maneira muito linda e que no final te leva pra um de superação de emoção, de esperança de que existe algo no fundo do túnel e leva pra um lugar muito bom de tipo assim que é há um lugar que a gente pode alcançar apesar de toda essa situação tenebrosa que a gente vive no dia (...) E aí, tipo talvez nesse lugar assim de não me levar pra um sentimento, porque talvez eu não tenha entendido o abraço no final. Ele dá no rapaz lá.

Aí eu acho que essa coisa que, por exemplo no Central do Brasil, no final eu choro porque eu entendo o que ela está sentindo, ela se apegou tanto e se viu tanto no garoto que ela desconstruiu tudo aquilo que ela tinha de ruim dentro dela, então naquele momento é algo muito simples em pequenos momentos ali numa cena que eu consigo entender o que ela estava sentindo o personagem no caso dele eu não consegui entender acho que foi isso que me foi isso que me deixou assim tipo, sabe? (THIAGO)

A sequência da performance de Emerson no filme *Ilha* (conforme descrita na página 44) acaba sendo interpretada como uma expressão espiritual direta, evocando a manifestação de um rito religioso oriundo de matrizes africanas. Nesse contexto, sua performance é vista como um processo de incorporação, no qual o personagem parece assumir uma presença mística, mas também revela como os símbolos e gestos emprestados a essa performance reverberam e adquirem novos significados, ressoando particularmente na dimensão da nacionalidade e da identidade do interlocutor

E fora isso, tem também a questão do espírito, da espiritualidade. E está no filme que a gente vê os caras, o cara, o cara que sequestrou o cineasta, esqueci o nome. (...). Então, e também tem umas cenas que eu fico muito meu, porque, é, na minha cultura essas coisas não existem, eu aprendi muita coisa quando eu cheguei aqui no Brasil. E, eu acho que é um pouco isso, essa questão da espiritualidade, eu não sei como que é no Brasil, mas lá no meu país, a gente leva isso a sério mesmo, porque quando tu vê o cara dançando desse jeito, parece alguma coisa anormal, mas não é, ele tá incorporado no espiritismo, é isso, né?

E querendo alguma coisa que não se dá na vida assim, que é espiritualmente. Então, quando ele dança, pensando nesse assunto, rezando, então essas coisas realmente acabam acontecendo, acabam sendo realizadas, sabe? Eu não sei se tem essa regra aqui no Brasil, essas danças, espiritual assim e deve ter no candomblé, eu acho porque é várias culturas com como se faz várias culturas com suas estéticas espirituais (HONORÉ)

Questionados sobre como eles percebem as mudanças nas representações das masculinidades no cinema brasileiro a partir do filme em questão em comparação a outras produções, há uma percepção otimista do processo, que consequentemente se mesclam em suas experiências pessoais do que já vivenciaram, enquanto homens negros em suas respectivas realidades

Talvez, quem sabe, a gente consiga um futuro não muito distante, se ter um

parâmetro diferente, mas o que se tem hoje vai durar, infelizmente, ainda há muito tempo, eu acho que é isso, é uma representação de um fragmento da realidade importante da sociedade. Somos 56% de pretos e pardos, quantos pretos estão na universidade, quantos pretos têm acesso à educação, a um salário que consiga prover a sua família, né? Que consiga pelo menos pagar um psicólogo pra ele mesmo conseguir resolver suas questões e não prejudicar a família, não prejudicar a esposa, não prejudicar o filho, não prejudicar os colegas de, enfim, não se prejudicar, né? Eu acho que sim, que o filme mostra assim, o real, né, como Cidade de Deus também mostrou daquele grupo de jovens, daquela comunidade e dos que perrengues. (EDILSONN)

No fechamento deste primeiro dia de cinedebate, pudemos perceber que alguns temas se sobressaíram nos comentários, e estes foram conceitos que se entrelaçam fortemente nas subjetividades e vivências dos interlocutores presentes, como a sexualidade, a religião, a nacionalidade, a saúde mental, a nacionalidade e diferença cultural e sobretudo um tema recorrente, que foi da paternidade negra e como ela se reflete em quase todos os aspectos da formação desse sujeitos

Essa é a masculinidade que precisa ser, fora, talvez, não sei se fora de um padrão ou sim, cada um viver a sua masculinidade. Eu acho, né? Isso é um caminho longo ainda, né? Muita gente vai chorar ainda no banco do psicólogo. Vai pagar muita consulta pra até chegar. Mas eu acho que é isso. (...) Sobre a representação do homem negro no filme, eu acho que é legal, como eu disse antes, porque é um fragmento do real. Ah, mas é um homem preto violento, armado... eu fiquei pensando enquanto os colegas falavam que se tivesse sido filmado isso, sei lá, numa região metropolitana, vestido de roupas caras e tal, num bairro ou num cais de uma marina qualquer, não sei, poderia acontecer do mesmo jeito, talvez. Talvez a gente nem sequer consiga perceber, pensar que é possível pais brancos que têm dinheiro abusem dos filhos. Será que a gente pensa que só os pais pretos fazem isso? Será que só os pais pretos batem nas mulheres? Mas eu acho que a maioria da população, dadas as desigualdades sociais, dado o contexto social que se tem, que infelizmente favorece isso, então eu acho que o filme, quando ele representa o homem negro daquele jeito, de linguajar duro, sujo, que não consegue manter um relacionamento afetivo com o filho, com a companheira que faz a comida dele, que tá ali, apesar dos pesares, ali ao lado dele. Mas é isso, eu tenho pessoas assim na família, eu tentei não ser assim com a companheira de 18 anos, mas o desemprego, a cobrança, você precisa botar a comida, você tem dois filhos, você precisa, né? Imagina um pai desempregado, eu tive essa experiência várias vezes, e eu tinha uma companheira que falava, não, você precisa tomar cuidado, não tem negócio, coitadinho, não, você precisa prover, precisa, né? (EDILSONN)

Um elemento que me parece muito significativo para a continuidade desse debate é o da *transmissão*, ou seja, como os traumas geracionais ora constroem, ora ressignificam formas de bem viver desses homens negros e como essa talvez seja uma das maiores contribuições que estes filmes nos apresentem; construir o

que eu vou chamar de *imagens-espelho*, que são essas projeções de signos da masculinidade no cinema, que podem ser reelaboradas a partir da recorrência de produções cinematográficas que reproduzem o *status quo* do masculino negro ao mesmo tempo que desloca seus sentidos habituais para outras formas de pensar o homem negro e sua representação e os faz refletirem sobre o seu ser/estar e agir no mundo.

Veremos muitos destes temas se repetirem também no segundo dia, mesmo o filme sendo completamente diferente, e com exceção de uma pessoa, todos os interlocutores terem mudado.

Dia 2 - (30/07/2024). Exibição e debate do filme *Marte Um* (2022)

Na segunda sessão os interlocutores, à exceção do *EDILSONN*, chegaram bem depois do horário combinado, o que me deixou apreensivo sobre a possibilidade de ninguém mais comparecer e isso impactar negativamente na organização que foi pensada inicialmente, bem como na retração do fluxo de ideias que estava ainda muito presente do dia anterior e que impulsionava minha ação mediadora naquele presente momento. Felizmente *ÉDER* e *LUCAS* chegaram em um horário que não dificultou a realização do cinedebate em sua totalidade. Eu já estava mais solto e pelo fato de já conhecer os interlocutores, começamos a conversar sobre outros assuntos antes de eu introduzir os objetivos e intenções daquele espaço de troca. Procurei tomar medidas diferentes da primeira sessão, levando em consideração posturas que eu não senti que tinha aplicado tão bem anteriormente, como deixar mais evidentes as minhas perguntas e ser um pouco mais direto e didático na mediação.

Durante a sessão, com as luzes apagadas, eu ouvi alguns soluços de choro de alguns deles e um fungar de narizes. Isso já me preparou para os gatilhos emocionais que eventualmente poderiam surgir na dinâmica emocional das identificações.

O primeiro aspecto relatado na fala do *Éder* foi a particularidade de como o filme é sentido de maneira diferente de acordo com que está assistindo

Não é a primeira vez que eu assisto a esse filme, então, eu lembro que a primeira vez eu assisti no cinema lá no Paradigma (cinema comercial). E eu saí chorando muito, assim. A segunda vez que eu estive em casa com o meu pai, foi bem importante também. E também me emocionei bastante, assim, né? Porque eu estava na companhia dele, eu tinha um familiar, né? E hoje, enfim, reverberou da mesma forma, mas, da mesma forma não, reverberou de uma outra maneira. É, mas, me emocionei. É, principalmente pelas identificações, né? É, e hoje uma coisa que, que, que me despertou, assim, foi a relação de quem não aparece no filme, que é o avô. Acho que, por conta da minha pesquisa também, em relação à família, né? (ÉDER)

A partir dessa abertura de diálogo, seguiu-se uma das observações mais significativas dessa primeira parte do debate que foi a questão da percepção da

presença da ausência de certos personagens e como este é um elemento simbólico significativo para pensarmos a memória e a ancestralidade de homens negros.

A "presença da ausência" em um filme, no contexto antropológico, a partir das elucubrações que construímos neste trabalho pode ser entendida como um conceito que explora a maneira como algo ou alguém que está fisicamente ausente ainda influencia ou é sentido de forma significativa dentro da narrativa, dos espaços e das relações presentes. Essa ideia pode ser vinculada a várias abordagens na antropologia visual, onde o vazio ou a falta de um elemento (seja uma pessoa, uma tradição, um espaço, ou uma memória) carrega consigo um peso cultural e simbólico, moldando as interpretações e significados dentro do filme.

Mas, é, dessa relação, é, do objeto que o avô deixa, que o neto, é, encontra, por conexão, é, da, da mãe, né? Que mostra aquela caixa, com os objetos. E daquilo se transforma em uma projeção de, de futuro, pro, pra criança, né? Pro, como é que é o nome dele? O Deivinho. É, então, pra mim foi essa coisa de identificação, assim, que eu não tinha, não tinha batido tanto como nas outras vezes, assim, dessa pessoa que não aparece fisicamente no filme. Né, na imagem. Apesar de aparecer numa fotografia, que eu acho interessante também. Ela traz a questão, né, do, do Black Power, gostava do soul, enfim, dessa cultura geracional, assim, de uma outra geração. É, mas, enfim, aquele momento, eu acho que, hoje, foi o que, que, que, ah, não sei se foi uma, foi um sentimento de, é, talvez, talvez seja de, de se identificar, não sei a palavra, mas identificar, é, é a presença, na ausência, (ÉDER)

Algo que aparece no debate do primeiro filme, mas aqui retorna com força, é a questão do alcoolismo do pai, seu Wellington. Além disso, o alcoolismo pode ser visto como uma expressão das pressões que a sociedade impõe sobre os corpos e as vidas de homens negros, refletindo uma luta interna e externa por identidade, pertencimento e sobrevivência.

“ao analisar os dados de mortes por uso de álcool no país, verifica-se que os impactos do uso nocivo dessa substância são desiguais para brancos, pretos e pardos, especialmente na população feminina”. (...) A análise inédita indica que, em 2022, a população negra apresentou 10,4 mortes totalmente atribuíveis ao álcool por 100 mil habitantes; enquanto a taxa para as pessoas brancas foi de 7,9, ou seja, cerca de 30% superior. Entre as mulheres a diferença é ainda mais significativa. A taxa desses óbitos entre pretas e pardas é de 2,2 e 3,2, respectivamente, e entre brancas 1,4. (...) Uma das explicações para o fato é a desigualdade racial histórica no país, especialmente pelo acesso desigual a tratamentos. “Pessoas pretas encontram-se em situação de maior vulnerabilidade social por diversos fatores, sobretudo o racismo e a pobreza, que dificultam o acesso a uma vida digna, de modo geral, impactando, por exemplo, o acesso a serviços de saúde de qualidade, que são fundamentais para tratar transtornos por uso de álcool” (AGÊNCIA BRASIL, 2024)

Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) indicam que pessoas em situações de vulnerabilidade social têm maior propensão ao uso de substâncias psicoativas, e essa tendência é observada também entre homens negros, que frequentemente carecem de apoio adequado e políticas públicas de saúde direcionadas para suas realidades específicas.

Não, é que tem uma outra questão que me bateu também. Foi a questão do álcool, do acesso ao álcool, assim, na nossa comunidade. Na nossa comunidade tem muito acesso ao álcool, a população preta, assim, né? O homem, né? O pai de família, assim. Porque isso é uma coisa muito, infelizmente, acessível e a gente encontra em várias famílias, mas não é diferente, né? Eu tenho um tio que passa por esse vício, assim, há muitos anos e é muito difícil conversar sobre isso, né? Então, e a gente vê, né? Ele trouxe a representatividade de uma das pessoas que estão falando sobre, que são pessoas pretas, né? Nesse lugar, dessa droga, assim, que não tem nada com as famílias mesmo, mas, como o Lucas comentou, é massa ver como o Gabriel (diretor), enfim, aqui, trouxe essa outra visão, né? Que é uma pessoa que tem uma dependência alcoólica, mas, enfim, então, né? Busca fazer tudo, né? Dar um jeito pra manter a família unida.

E, enfim, levar a presença, ter a presença da família dentro do Alcoólicos Anônimos também é uma coisa que não é simples, né? De conseguir levar a família para esses espaços. Então, é enxergar isso, né? De uma família unida, realmente, assim. Tão, unida de ir ajudar o pai, porque sabem que o pai é importante dentro daquele núcleo familiar, né? Quanto homem preto, que faz tudo pelos filhos, enfim, eu acho que essa relação da luta contra o vício com a ajuda familiar é muito importante. (ÉDER)

Esta discussão sobre a paternidade negra no filme *Marte* Um reverbera novamente no âmbito emocional Edilsonn, um pouco além do que na sessão do dia anterior. Percebo que ele está mais fragilizado, mas depois descobrimos que aquele era o dia do aniversário da filha dele, e com isso o impacto do filme se tornou muito mais profundo. Diante desse momento de intensa identificação emocional, Edilsonn reflete mais profundamente sobre o seu papel de pai de dois jovens negros e a partir desse lugar de várias transmissões geracionais,

Felizmente, eu tive... Felizmente, né? Tive uma boa relação com meu pai. Meu pai não vivia pra vida. Eu tenho muito temperamento do meu pai, álcool e mais um negócio. Aliás, droga nenhuma. Eu chego aqui, todo mundo acha que eu tenho dread, eu fumo maconha. Aqui, essa semana, alguém perguntou se eu fumo! Desculpa, moço, pelo amor de Deus, né? Né? Mas, enfim.

O debate nesse momento direciona-se novamente aos estereótipos impostos sobre homens negros, nas expectativas mais comuns projetadas nestes corpos, especialmente os mais jovens, que estejam imersos em comportamentos

associados a padrões negativos de masculinidade, como o consumo de álcool, drogas e demais vícios latentes a realidade do jovens brasileiros.

Ao dizer que "todo mundo acha que eu tenho dread, eu fumo maconha" fazendo chacota com essa construção racista, *Edilsonn* desafia diretamente esse estereótipo, evidenciando como a aparência e o comportamento de homens negros são frequentemente interpretados de maneira preconceituosa, como se todas as manifestações de masculinidade negra seguissem os mesmos moldes.

Além disso, a referência ao fato de que ele não gostava de futebol e praticava outros esportes reflete uma tentativa de se distanciar de um estereótipo relacionado ao jovem negro pobre, que muitas vezes é associado à obsessão pelo futebol como o único caminho de ascensão social, exatamente como na trama de Deivinho, sendo este também um esporte considerado tradicionalmente ligado à identidade masculina no Brasil. Isso evidencia como a sociedade tende a impor identidades e expectativas rígidas sobre o comportamento dos homens negros, esperando que eles se encaixem em determinadas "normas" de comportamento e aparência e principalmente como passar essa mensagem adiante, para criar filhos negros socialmente conscientes e saudáveis

No meu caso, eu vou misturar com o pai. Infelizmente, eu não fui uma criança que não brinquei muito na rua. Infelizmente eu consegui fazer a mesma coisa com meus filhos. Porque a minha companheira, não, esses meninos não vão ficar na rua, vão ficar em casa pra não virar não sei o que, não sei o que, não sei o que. Aí perder pra mim, perde, como eu não tive toda a vivência de apanhar, de chorar, de rir, né? De viver uma infância que não seja dentro de uma casa minúscula, né? Assistindo televisão, no computador, né? Enfim, no celular, assim que foi possível. Mas aí, ele me pareceu assim, tão calado quanto meu filho.

Pô, mas eu também não quero colocar minha ex-companheira num lugar ruim, não é isso? Não posso ser leviano desse jeito. É porque assim, eu sempre fui um pai, ou sou até hoje, mais soltão, mais liberal. Então, se ela já apertava tanto, eu já não deixo esse menino ficar aí, né? A vontade e tal. Deixa ser criança. Porque eu acho que isso é importante. Porque depois nunca mais vai ser. Ele já tem 18, enfim. Tanto que tem meia dúzia, sei lá, de amigos do colégio. Mas não vai na casa de ninguém. Não sei o que, não sei o que. No computador jogando quase que 24 horas, enfim. Mas fica preso. Assim, tem lá o computadorzinho dele, mas ele não consegue falar pro pai. Meus filhos, nenhum dos dois consegue ter uma conversa legal com a mãe.

Eu chamava os meus irmãos para ir brincar com ele. Porque eu não sei. Aí eu ficava tentando. Mas como é que vai ser? E o que vai ser desse menino assim? Porra, não teve infância, preso, não teve, né? Eu acho que um pouco ele, assim, né? Aqui e ali sai pra dar uma voltinha de bicicleta, mas em casa, ali. Trancado. E nesse, não consegui expressar sua opinião. Eu fico olhando aqui as crianças aqui. De Florianópolis, eu acho quase que, sei lá, pelo menos no grupo social das pessoas que eu morava, era assim.

Criança fica sentada, nem respira. Ou só respira. Não pode nem olhar pro lado, né? E o pior que eu vejo é que as crianças brincam, pulam, correm, o mundo não se acaba, a criança suja.

Para mim era isso, mas enfim. Eu tenho talvez essa certa frustração de não ter conseguido criar, educar crianças mais espontâneas. Como eu muito tinha. Minha filha até, minha filha, quando eu ia buscar ela no IFMA, eu trabalhava perto, aí passava e levava ela para casa. Ela até o porteiro, ela falava. Mas quando que eu falava com o porteiro? Tinha com 17 anos, eu tinha vergonha até de respirar, né? Não falava com ninguém. Imagina eu vir pra participar de um negócio desse aqui, nunca que eu viria. Nunca. Nunca mesmo. Não é um processo de se colocar e falar e tal. Mas eu acho que pra mim bateu assim. Aonde eu não consegui chegar com meu filho. (EDILSONN)

A fala também se conecta ao fato de Edilsonn ser um "caçula de 10 irmãos", o que eu interpreto como um reflexo de uma estrutura familiar tradicionalmente numerosa em muitas famílias negras, mas também sujeita a múltiplas pressões sociais. Esse contexto reflete como a paternidade e a masculinidade negra são frequentemente observadas através de lentes que não consideram a diversidade das experiências vividas, criando um campo fértil para a perpetuação de estereótipos. Ao se distanciar desses padrões, Edilsonn subverte essas expectativas, apontando para a complexidade e a multiplicidade da experiência masculina negra. Ele reluta constantemente em aceitar esse lugar imposto de um modo de ser e agir que são determinantes sociais não mais aceitas por parte de sua geração

Foi assim que tava, assim, tive, né? Já com meu filho, assim. E eu nunca gostei muito de futebol. E nunca joguei bola. Eu fui jogar, fazer esporte, mais praticar esporte, mas já mais pra adolescência e tal. Eu sou um caçula. E aí vai pra masculinidade... Sou um caçula de 10 irmãos. O mesmo pai, a mesma mãe, oito homens. Eu sou um caçula. Caceita, porra! Então, futebol, não sei o quê, era o assunto. Eu sou o vascaíno por causa do meu pai, porque eu tenho a lembrança dele. Sou o vascaíno, não assisto, não sei quem está jogando, não sei nada. Eu digo que sou o vascaíno por causa dele, mas dificilmente você vai chegar na minha casa, você vai me achar assistindo o jogo do Vasco, ou eu vou comentar alguma coisa. E se a pessoa comentar, eu vou saber... Não sei nem... Nada. Não sei nem se o pai me pediu, enfim, não sei. Não é esse lugar da masculinidade, não. Nada, nada. (EDILSONN)

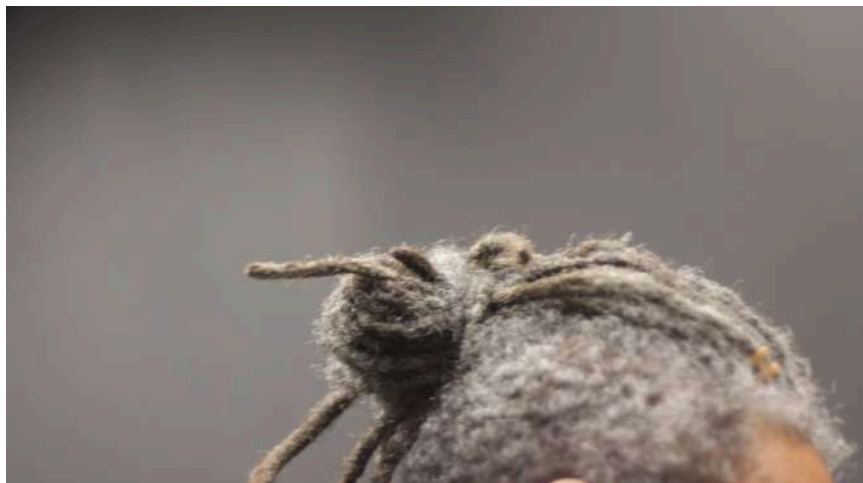


Figura 43. Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor

No início do desenvolvimento desta pesquisa, um dos objetivos era discutir os ciclos etários das representações de homens negros no cinema brasileiro de ficção, ou seja, pensar como crianças, jovens, adultos e idosos negros produzem e reproduzem padrões de masculinidades dentro do audiovisual brasileiro nos últimos anos. Mesmo não sendo possível prosseguir com esta abordagem, no segundo momento do cinedebate a discussão acabou se concentrando na representação da construção da masculinidade negra infantil a partir do personagem Deivinho

Eu meio que me identifico com ele (Deivinho), porque antes de entrar no cinema, eu tinha passado pra arquitetura e o meu pai é engenheiro civil. então, tipo, eu meio que falei pra ele que eu passei, só que eu falei, vai, eu não vou fazer. Eu passei, mas eu não vou fazer e ele. Tudo bem! então, o que tu quer fazer? não, eu quero fazer cinema. Ele não foi um pai presente, depois que ele se separou da minha mãe e foi morar lá pra Curitiba, então eu só vi ele, tipo, nas férias do meio do ano e final do ano, né? mas ele sempre me apoiava, assim, nas decisões, sabe? tipo, ah, tu quer fazer isso? não, beleza, vamos lá e tal. Quer começar a andar de skate? não, vou comprar um skate pra ti. Então, mas ao mesmo tempo a minha mãe já era um pouquinho mais pé no chão, assim, mais insegura, tipo: Ah, tu quer fazer isso, pô, mas isso é dinheiro e não sei o que, vai ter que fazer isso, blá blá blá. Ela sempre, tipo, era uma preocupação dela e era uma preocupação para o auxílio, ok? mas isso sempre me deixava um pouco de receio, sabe, de querer tentar fazer algo novo e tudo mais. então, essa relação dele com o pai dele é mais uma, tipo, pra mim, bateu mais da minha relação com a minha mãe. Mas, ao mesmo tempo, ela também me apoia. Mesmo ela sendo meio insegura, meio receosa, Não, beleza! A gente dá um jeito, que nem ele fala. por isso que quando ele fala no final, dá um jeito, a sua frase pegou, sabe?" (LUCAS)

Este momento da fala de *Lucas* é um ótimo exemplo do poder catalisador do cinema como campo de produção de identidades. Retornando ao conceito cunhado anteriormente de *imagens-espelho*, podemos perceber como a relação com a obra cria um lugar catártico de identificação e munção de códigos para lidar com a sua própria subjetividade e suas escolhas de vida

E, sei lá, esses últimos dias eu estou numa montanha russa de emoções e assistir esse filme meio que trouxe essas emoções de volta, só que de uma forma boa, assim, sabe? Porque eu estou encerrando o ciclo agora e esse filme, enfim, mostra ali a irmã mais velha saindo de casa, o menino tendo um sonho. Então, quando o pai fala, a gente dá um jeito, a gente dá um jeito. Então, enfim. Então, isso me lembra bastante quando eu comecei na graduação. Pô, não tem como, bateu diferente, assim, esse final, sabe? Então, é uma experiência boa e também estar lidando com esses sentimentos de uma forma positiva, assim. Porque nos últimos dias eu não estava lidando de uma forma muito positiva, não.

E a forma como o filme traz também de, enfim, vai acontecer coisas boas, coisas ruins, mas a gente tem que, de alguma forma, dar um jeito, né? Seguir em frente. Eu acho que o filme consegue trazer isso. E também uma parte fundamental ali é a relação dos personagens, né? Que por mais que eles tenham conflitos ali, eles ainda têm um ao outro no final do filme. E eu acho que esse fechamento de todo mundo estar ali junto é um, acho que, meio que, traz essa ideia, concretiza essa ideia, assim, imageticamente. (LUCAS)



Figura 44. Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor

Do mesmo modo, para Éder, a figura do Deivinho, dessa masculinidade infantil representada em construção é parte da solução para as dinâmicas contraditórias das masculinidades, numa ideia de *futuridade negra*³² necessária.

Com ela, eu acho muito bonita essa relação.

³² *Futuridade negra* pode ser entendido como sinônimo de Afrofuturismo, conceito já discutido anteriormente.

Então, acho que é isso. Devinho, para mim, bateu numa ideia de uma futuridade, possibilidade de ser criança. (ÉDER)

Na parte final do debate foram apresentadas, em diálogo com o filme *Marte Um*, quais são as principais representações que buscam humanizar verdadeiramente homens negros no cinema brasileiro atual. Um deles é a de um senhor na cena dos Alcoólicos Anônimos que destaca por sua postura de dignidade perante o sofrimento

E tantas dores e sofrimentos, ele se coloca tipo digno, assim, com uma dignidade, assim, né? Estou aqui, nem lembro da fala dele, assim, mas, enfim, de uma postura digna, né? Um homem preto naquele lugar de recuperação, assim, se coloca de uma maneira digna, acho que isso aí foi muito positivo, assim, e isso daí, claro, tem a cena do pai que bebe, cai, né? O corpo naquele estado vulnerável, assim, né? Talvez tenha sido a cena que o corpo negro vai ao chão, de fato, no filme, mas, de geral, assim, eu gostei da maneira como foi construída, assim, a afetividade do homem negro. Sabe, rapidinho, sabe o que ele faz especificamente nesse ponto? (ÉDER)



Figura 45. Still do filme *Marte Um* (2022) de Gabriel Martins

Também refletem a não reprodução de imagens de violência sobre homens negros em lugares de dor e de vergonha, a exemplo de quando Wellington chega bêbado em casa e desmaia no chão da cozinha, acordando sua mulher e filha, que vão socorrê-lo e levá-lo carregado para a cama.

Eu achei legal porque o barulho dele caindo, quando fez a cena, ele já estava deitado no chão, não mostrou ele caindo, mas eu achei isso também, assim, delicadíssimo (...) assim como o Devinho caindo da bicicleta, né? Só mostra ele, mostra os fragmentos, né? Depois ele lá, de boa, jogando videogame, né? Acho que isso é muito interessante. (EDILSONN)

As falas a seguir, trazem alguns pontos fundamentais, que aparecem em ambos os filmes, e que talvez sejam um exemplo de reprodução de estereótipos, sobre a violência, exclusão e sofrimento da mulher negra nessas obras, mesmo que sendo trabalhado de maneira aparentemente consciente pelos realizadores.

Eu acho que... Que... É... A mãe passar por tudo aquilo me incomoda um pouco. Porque ela já é empregada doméstica. Ela já... Né? Mil funções ali... Tentando cuidar dos filhos da casa. E aí vem aquela pegadinha com a mãe. É claro, né? Faz parte do enredo, assim. Mas aquilo ali me incomodou um pouco, assim. É... Não sei nem o que dizer. Mas o que eu vejo aqui comigo me incomodou, assim. Me deixou comigo num ponto que... Mesmo na primeira vez que eu vi o filme, assim. É... Que acho que é isso, né? A mulher preta tem que parar de sofrer, né? Chega, chega. Não pode mais. E aí... Colocar mais isso. Reforçar isso de novo no filme. Mesmo que seja uma pegadinha. Que ainda fica nesse... Nesse... Nesse universo médio. Que era uma piada. Aí o pai fala: Mas era uma piada, néga! É...e ela fala: Não tô bem! Tá ligado? Então... Pra mim, eu acho que é isso que me causou, assim. Um certo desconforto. Ela tem o problema de precisar de acompanhamento mais sério, né? Ela foi ali procurar uma rezadeira. Procurou segundas opiniões e tal. Né? Mas... É... Eu acho que... Se eu pudesse cortar esse pedaço de tanto sofrimento, eu acho que seria legal, assim. (ÉDER)

Eles refletem a frustração com a representação da mulher negra como alguém eternamente sujeita ao sofrimento e à exaustão. A personagem da mãe, representada como empregada doméstica e sempre sobrecarregada, é um reflexo de como o cinema ainda coloca a mulher negra em papéis, tendo que enfrentar grandes mazelas e ainda ser forte diante das dificuldades, mesmo quando alguns elementos dessa representação ainda são subvertidos. Os filmes em análise ainda não conseguiram abordar como as masculinidades e sobretudo as masculinidades negras lidam com as fragilidades femininas negras, porque a mulher negra também no seu estereótipo nunca pode fraquejar, tem que ser forte e empoderada, quando o empoderamento, às vezes reside no mostrar suas fragilidades, do dizer “não consigo” e isso homens no geral e homens negros em específico não sabem lidar.

Um pouco depois da conclusão desse ponto do debate, *Lucas* precisou ir embora, por morar em outra cidade. A afinidade foi tamanha, que um abraço apertado entre nós estreitou ainda mais a construção dos laços dos homens ali presentes.



Figura 46. Registro coletivo dos interlocutores no cinedebate. Acervo do autor

Para fechar a análise do capítulo, foi perguntado sobre uma mensagem final de como entendiam as masculinidades negras e não negras presentes no filme e como estas constituíam mudanças significativas, contradições e possibilidade de pensar o avanço na melhoria dessas representações

Eu vejo que são algumas, né? Desde o da criança sensível, maternidade sensível, a masculinidade do pai provedor e buscando essa questão familiar, a masculinidade como posso dizer, uma masculinidade social branca, vamos dizer assim, que é o Sorinho como, talvez isso seja alguma coisa que talvez me incomode agora, que é o cara branco que aparece e que pode dar o bilhete da sorte para a família preta. Isso eu não tinha pensado ainda, agora respondendo masculinidades, que é isso, o Sorinho aparece, então também tem essa questão do homem branco ali, que pode dar o bilhete, que pode, enfim, dar. Porque eu não tinha pensado nisso antes. Outras masculinidades. É isso, assim, no geral, é isso. Mas eu me apego na sensibilidade da criança. Como é que é aquela música? (ÉDER)

Um momento muito simbólico de canto, fez com que eu saísse brevemente do lugar de mediador sem muitas falas diretivas e me entregasse completamente ao canto

Todos cantam: “Eu fico com a pureza da resposta das crianças...É a vida, é bonita e é bonita!”

Essa fala final, principalmente do *Edilson* colabora para a nomeação do que estávamos estruturando no debate como um novo meio de compreender a masculinidade representada em ambos os filmes do cinedebate: a ideia de uma *masculinidade compreensiva*

*Mas eu acho que, assim, **masculinidades compreensivas**, apesar do, né? poderia cair no estereótipo do embate, ele não aceitar a homo ou*

bissexualidade da menina, né? ele poderia cair no estereótipo, o filme, o roteiro, enfim, sei lá, cair no estereótipo de, ah, porque você não quer jogar futebol, por quê?

Porque você é homossexual, não sei o quê, não tem nada a ver com isso, né, ele só não gosta, né, só simplesmente isso, né, e (...)

A mãe, mas enfim, quando as duas estão lá com a mão, a angústia feminina, ela só colocou a mãozinha assim, não precisou dizer nada. E os dois lá, e o pai olhou também, não falou nada, ficou puto porque perdeu o jogo, aproveitou para dar um murro na mesinha. Mas eu acho que assim, são masculinidades bastante adequadas, talvez. Foi compreensivo. A história quanto ao filho, ele já ficou bem, mas porque era isso, ele estava desempregado, uma filha já tinha saído de casa e talvez o filho ia depositar todas as fichas, imagina a carga emocional dessa criança, enlouquecer. Mas aí conseguiu, o menino espertamente conseguiu dar um jeito ali.

Ou melhor, felizmente não morreu. Poderia, infelizmente, ter acontecido algo pior. Só quebrou o pé, a perna, sei lá o quê. Mas acho que as masculinidades foram uma boa resposta. Então, imagina um pai que, de repente, eventualmente ele possa passar por isso. Ou mesmo os homens que, eventualmente, ele pode querer ser pai. Às vezes, nem querer ser, mas pode vir a ser pai. E ele, nossa, mas o mundo não se acaba em função disso. Eu acho que é legal ler essa discussão e abrir a responsabilidade. Você tem uma filha homossexual, uma filha bi, um filho que não gosta de futebol, ele não vai deixar de ser um. Eu não vou deixar de ser um bom pai, eu não vou ser um pai ruim, porque a minha filha tem as próprias escolhas. Tem a própria orientação sexual dela. Eu acho que é isso. É legal nesse sentido. Não precisa, gente. não precisa de ódio da orientação sexual da menina, é o gostar de outras coisas, e ele quer estudar. Certamente, eu acho que ele teria mais chance, teria mais chance como astrofísico que quando explodiu como jogador de futebol. Eu acho que é isso.

É isso.

E a câmera acabou.

É isso. (EDILSONN)

Ao adotar a metodologia do cinedebate³³, busquei criar um espaço de interação acolhedora entre os interlocutores e o material filmico, permitindo que as obras cinematográficas se tornassem um ponto de partida para a reflexão sobre as identidades culturais e raciais em jogo. As discussões coletivas registradas contribuirão para a análise antropológica ao fornecer dados qualitativos sobre como os homens negros constroem e ressignificam suas identidades a partir das narrativas ficcionais. Essa abordagem permite que os filmes não sejam vistos como objetos estáticos de análise, mas sim como pontos de intersecção dinâmica entre as representações cinematográficas e as realidades vividas pelos interlocutores.

³³ Apesar de ser uma metodologia muito utilizada no contexto da pesquisa educacional, como podemos ver no artigo: BERTI, ANDREZA_ Carvalho, Rosa Malena . O Cine Debate promovendo encontros do cinema com a escola. Pro-Posições (Unicamp), v. 24, p. 183-199, 2013. - não consegui encontrar dentro dos estudos acadêmicos de Antropologia no Brasil trabalhos que se utilizem do cinedebate enquanto metodologia de pesquisa aplicada. O que nos faz refletir que dentro dessa carência estatística há um grande potencial metodológico analítico para diversas pesquisas que está aberto a ser explorado.

3. CONCLUSÕES

Diante de todo o exposto até aqui, espero ter conseguido contribuir com a ampliação das discussões acerca das masculinidades negras no cinema brasileiro de ficção contemporâneo. Na jornada que iniciamos neste trabalho tivemos algumas conclusões e considerações significativas que gostaria de pontuar como evidência da eficácia da metodologia proposta e outras deixar em aberto para o longo caminho que ainda temos pela frente.

Percebemos inicialmente que todas essas reflexões só foram possíveis verdadeiramente graças a um elemento contextual que é a implementação das políticas de ações afirmativas no setor audiovisual criadas pelo governo brasileiro no ano de 2012, em especial a criação do Edital Curta Afirmativo. Os dois filmes analisados, bem como todos os demais que fazem parte deste momento histórico refletem o estado da arte de um regime de visibilidade construído a partir de um projeto de identidade cultural nacional, que tem no cinema umas de suas principais ferramentas político-discursivas, bem como a maior presença de cineastas negros em atividade. Cineastas negros e negras que por sua vez, em grande parte, se mostram comprometidos com uma política da imagem ao criar narrativas que promovem a presença de pessoas negras em lugares de destaque no audiovisual e com isso refletem em produções de vidas fora da arte também como espelhos sociais de identificação e novas performances morais. Após uma década de grandes produções que evidenciavam personagens negros em lugares de marginalização e violência produzidos em sua maioria por cineastas brancos masculinos cisgêneros: *Cidade de Deus* (2002), *400 Contra 1 – A História do Comando Vermelho* (2010), *Tropa de Elite 2* (2010), etc; começamos a ter a partir dessa última década (2012-2022) narrativas que se preocupam e tentam produzir uma política da ética e da estética dos afetos negros positivadores no cinema brasileiro. Estas transformações também vieram acompanhadas de mudanças nas ações afirmativas pela inserção de jovens negros nas universidades brasileiras, assim como a interiorização de cursos de cinema e audiovisual no Brasil, como no caso da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) em Cachoeira (Bahia) onde se encontraram dois estudantes de cinema, Glenda Nicácio e Ary Rosa através do Sistema de Seleção Unificada (Sisu) e que anos depois vieram a criar a Roszna Filmes, produtora de *Ilha* (2018) um dos nossos campos de análise.

A partir dessas transformações contextuais e de conjuntura da política institucional e do cinema negro brasileiro pude traçar duas metodologias que se mostraram muito válidas e enriquecedoras para o presente debate.

Num primeiro momento busquei realizar uma defesa epistemológica do filme enquanto campo etnográfico e seu potencial metodológico, por meio da fruição individual e coletiva, a partir da minha subjetividade enquanto pesquisador-cineasta negro e de outros homens negros enquanto interlocutores, tendo o objeto filme como elemento de identificação e estranhamento.

Do ponto de vista da minha relação pessoal com os dois filmes, pude compreender muitos elementos inovadores. Ambos os filmes parecem muito conscientes no modo como representam seus personagens, partindo de um estereótipo ou arquétipo de preconceito já pré concebido pelo senso comum, para no decorrer da narrativa subvertê-los drasticamente, produzindo assim as práticas de representação implicadas em “posições de onde se fala ou se escreve” (HALL, 1996, p. 68). A exemplo disso, temos as representações de violência e agressividade em *Ilha* por Emerson e Henrique, que a princípio parecem refletir o mesmo padrão tóxico de masculinidades hegemônicas clássicas para habilmente apresentar em seguida masculinidades sensíveis, delicadas, complexas e não normativas de homens revolucionando imagens de afeto romântico entre si e pelo próprio cinema. Do mesmo modo em *Marte Um* temos Deivinho, como a figura do menino negro jogador de futebol talentoso, figura tão recorrente na mídia, representante do futuro financeiro de muitas famílias pobres brasileiras, mas que constrói para si outros sonhos em outros territórios, para além de um campo de futebol e até mesmo do próprio planeta; ambicionando ser astrofísico e colonizar Marte em uma missão espacial. Construindo dentro do seu quintal no interior de uma cidade mineira em um país de governo fascista um sonho afrofuturista de esperança e propósito.

No âmbito teórico, a maior parte das discussões sobre masculinidades negras tiveram primeiramente uma influência das “epistemologias do ponto de vista” como destaca (GILROY, 2001, p. 121), acerca dos escritos feministas negros de autoras negras como Lélia Gonzales (1988), Sueli Carneiro (2003; 2013), Luiza Bairros (1988), Angela Davis (1983), bell hooks, Patricia Collins; mas com o tempo conseguimos no decorrer do trabalho nos alicerçar em literaturas e perspectivas mais autônomas do debate sobre masculinidades e as próprias representações de

homens negros nos filmes parecem adquirir essa consciência no contexto prático, principalmente quando nos voltamos para os aspectos das experiências individuais dos personagens dos filmes e como elas são recebidas e interpretadas pelos espectadores negros a partir de suas próprias experiências pessoais em ressonância com suas vidas particulares.

Em relação aos temas abordados em ambos os filmes, percebemos algumas recorrências. A primeira delas diz respeito às representações das sexualidades negras em cena. A maneira como as cenas de sexo são filmadas evidencia uma preocupação com o corpos de homens e mulheres negras, em não marcá-los como objetos de desejos explícitos, mas como sujeitos de afetos complexos. Existe um cuidado no olhar desses corpos, como territórios de sentidos que não dizem respeito somente a quem aparece em cena, mas como representam uma ideia de relação, uma ideia de amor possível politizada por essas obras, contudo sem idealizá-las.

O tema mais recorrente é o da família, principalmente nas figuras quase antagônicas do pai e da mãe como essas bases construtoras de identidades morais. Em ambos os filmes se precisa resolver um conflito com o pai, mas a mãe continua a sofrer e morrer ou quase morrer em segundo plano. Ao mesmo tempo que se busca confrontar o pai, também se busca retomar uma ligação com a criança a ser protegida, de resgatar uma infância negra que pode promover um futuro diferente para os nossos.

Os filmes não criam projeções vazias dessas relações, pelo contrário, eles abraçam e os confrontam, por acreditar que a relação só avança a partir do contato, da dialética dos conflitos entre diferentes gerações e visões de mundo. O que temos nessas obras é um conflito de narrativas de futuro e passado ancestral. São filmes que não existem necessariamente para uma visão messiânica de curar feridas negras, mas para mostrar que agora nós sabemos o que nos machuca e podemos avançar no debate. E para mostrar essas relações, os lugares de conflito são pequenos territórios de contato: Ilhas, casas humildes, quintais e os próprios corpos desses indivíduos são lugares de enunciação do debate sobre como masculinidades negras podem ser debatidas em escalas menores para mudanças serem construídas em dimensões mais profundas. Por exemplo disso, temos em *Marte Um*, um embate entre mãe e filha que ocorre numa cozinha, mas que resgata anos de discussões sobre avanços teóricos de feminismos negros e sobre o papel de responsabilidade de masculinidades negras frente a suas próprias demandas e

autonomia. Existe sempre uma ancestralidade implícita em objetos, referências, memórias familiares e subjetividades, uma espécie de presença da ausência, mas as ações concretas se dão no agora, uma necessidade de *afropresentismo* como prática transformadora da realidade. O pai, a mãe, o filho e a filha são sujeitos políticos que fazem parte de um regime de representação, que pensa o agora, o momento presente e como podemos partir do ponto em que estamos para construir futuros onde “damos um jeito”.

Por fim, é interessante pensar a metodologia do cinedebate como campo de análise da antropologia visual em que podem ser mediadas as subjetividades dos interlocutores de modo a construir coletivamente uma identificação social. A discussão destacou a complexa relação entre "realidade" e "ficção", um ponto fundamental na recepção dos filmes. As imagens ficcionais, embora não sejam uma representação direta da realidade, podem agir como mediadoras e amplificadoras das experiências vividas pelos espectadores, criando um campo de identificação simbólica. O conceito que criei de *imagens-espelho* foi crucial para a análise, já que os filmes funcionaram como espelhos que permitiram aos participantes se verem refletidos, mas também distorcidos, em suas identidades e subjetividades. Algumas contradições imprevistas também surgiram desta metodologia, como o fato de haverem dissonâncias de compreensão das masculinidades negras com homens africanos e isso nos alertou para potencialidades de discussões futuras; embora por agora já tenhamos compreendido a importância de não promover uma discussão sobre masculinidades negras que sejam generalizações hegemônicas, e levar em consideração as dimensões específicas de outras nacionalidades negras no entendimento destes processos.

Outro ponto central foi a análise dos estereótipos que ainda permeiam as realidades dos interlocutores e como os filmes puderam dialogar com essas experiências, oferecendo uma resistência simbólica a essas imposições. Embora haja um esforço evidente para quebrar certos estereótipos nos filmes, especialmente em relação às masculinidades negras, a permanência de representações de violências estruturais, principalmente na figura das mulheres negras, foi uma questão recorrente. A ideia de que, mesmo no contexto das dificuldades, é possível

criar novos modelos de masculinidade, mais compreensivas e transformadoras, surgiu como uma perspectiva positiva e um horizonte de mudança.

Os filmes discutidos no cinedebate revelaram um grande avanço na reflexão sobre as diversas identidades masculinas negras, oferecendo uma crítica aos estereótipos ainda presentes no cinema brasileiro e ao mesmo tempo construindo possibilidades de transformação nas representações cinematográficas por meio da subversão de imagens de controle (COLLINS, 2019, p. 139) e a produção de novos regimes de representação.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Brício de. Esses populares tão desconhecidos. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.
- AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Editora Pólen, 2018.
- AUMONT, Jacques. A imagem: ofício de arte e forma. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. O olho interminável – cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- AUTRAN, Arthur. O personagem negro no cinema silencioso brasileiro: estudo de caso sobre A Filha do advogado. FAMECOS/PUCRS. Sessões do Imaginário (semestral). Porto Alegre, nº 7 - dezembro, 2001.
- BARBOSA. A; CUNHA, E.T. Antropologia e imagem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2006
- BARTHES, Roland. A câmera clara. 1ª edição. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BATESON. G. 'An analysis of the Nazi film Hitlerjunge Quex', in M. Mead and R. Metraux (eds), The Study of Culture at a Distance (Chicago, 1953), pp. 302–14.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Braziliense, 1994.
- BENTO, M. A. S. Pactos narcisísticos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público (Tese de doutorado) São Paulo: s.n.,2022.-169p
- BOAZ, FRANZ. Antropologia Cultural. 6.ed. – Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010
- BONETTI, Alinne de Lima; FLEISCHER, Soraya. Diário de Campo: (Sempre) um experimento etnográfico-literário? In: BONETTI, Alinne de Lima e FLEISCHER, Soraya (orgs.). Entre saias justas e jogos de cintura. Florianópolis: Editora Mulheres. 2007. (p. 09-40).
- BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. Cadernos Pagu, n. 26, p. 329-376, 4 abr. 2016.
- BUENO, Maria Lucia; Castro, Ana Lúcia (Orgs.). Corpo, território da Cultura. São Paulo: Annablume, 2005.
- CAIUBY N.,S, S & HIKIJI, R.S.G. Entrevista com Massimo Canevacci, mimeo, 1996.

CALÁVIA SAEZ, Oscar. O Projeto de tese. In: _____. Esse obscuro objeto da pesquisa: um manual de método, técnicas e teses em antropologia, Florianópolis, Edição do autor, 2013. (pp 114-131).

CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JÚNIOR, João. “Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, e54549, 2019.

CANEVACCI, M. Antropologia da comunicação visual, São Paulo, Brasiliense, 1990.

CARVALHO, José Jorge de. Images of Black Man in Brazilian Popular Culture. Série Antropologia, nº 201, Brasília, 1996.

CARVALHO, Noel dos Santos & DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. In: Estudos Avançados 31 (89), 2017

_____. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. Plural, Sociologia, USP, S. Paulo, 10: 155-179. 2º sem. 2003.

CASTILHO, Sergio R. R, SOUZA LIMA, Antônio C. e TEIXEIRA, Carla C (org). Antropologia das práticas do poder: reflexões etnográficas entre burocratas, elites e corporações. Rio de Janeiro, 2014p. 07- 150.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONRADO, M., & RIBEIRO, A. A. M.. (2017). Homem Negro, Negro Homem: masculinidades e feminismo negro em debate. *Revista Estudos Feministas*, 25(1), 73–97.

DE LIMA E SILVA SURJUS, L.; MARTINS NUNES, D.; DE PAULA, T.; MENDES FAUSTINO, D.; DE CAMARGO DAVID, E. Podem pessoas negras usar maconha para o bem-estar? PLURAL - Revista de Psicologia UNESP Bauru, [S. l.], v. 3, p. e024a02, 2024.

DE SOUZA, Rolf Ribeiro. AS REPRESENTAÇÕES DO HOMEM NEGRO E SUAS CONSEQUÊNCIAS. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana-SE, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/5500>. Acesso em: 18 nov. 2023.

DOMINGUEZ, M. E; MONTARDO, D.L.O (Org.). Arte, som e etnografia. – Florianópolis: Editora da UFSC, 2021. 344 p. – (Coleção Brasil Plural)
FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. *Cadernos de Campo*, no.13, 2005, p. 155-161

FELTRIN. P. H. Diegese e narrativas audiovisuais: elementos diegéticos inseridos no seriado This Is Us. *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v.8, n.9, p. 64969-64983, sep., 2022

FERREIRA DA SILVA, D. A dívida impagável. Casa do Povo: São Paulo, 2019.
 FERRO, M. Cinema e História, São Paulo, Paz e Terra, 1992.

FOOTE-WHYTE, William. Treinando a observação participante. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (org.). Desvendando Máscaras Sociais. [3ª. Edição]. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1990. (p.77-86).

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. 17º Anuário brasileiro de segurança pública. Brasília, 2023. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/publicacoes_posts/17-anuario-brasileiro-desegurancapublica/. Acesso em: 18 fev. 2025.

FRANCE, Claudine. Do filme etnográfico à antropologia fílmica. Campinas, SP.: Editora da UNICAMP, 2000.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, n. 28, p. 18–29, dez 2005.

FREITAS, K.; MESSIAS, J. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. Das Questões, [S. l.], v. 6, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/18706>.

GOLDMAN, Marcio. Alteridade e experiência: Antropologia e teoria etnográfica Etnográfica, Lisboa, vol. 10, n. 1, -.161-173, maio, 2006.

GOMES, Joaquim B. Barbosa. Ação Afirmativa & princípio constitucional da igualdade. RJ, Renovar, 2001.

GROSFOGUEL, Ramon. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. Revista Sociedade e Estado, Brasília, v. 31, n.1, p. 25-49, jan/ab. 2016.

HALL, Stuart. Cultura e representação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, Campinas, n.5, p. 07-41, 1995.

HÍKIJ, Rose Satiko Gitirana. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 7, n. 7, p. 91-113, mar. 1998. ISSN 2316-9133. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606/56520>

HOOKS, bell. O olhar opositivo – a espectadora negra. Trad. Maria Carolina Moraes. Fora de Quadro [online], 26 maio 2017. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra--por-bell-hooks>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

HOOKS, bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.
<http://revistacinetica.com.br/nova/victor-estetica-do-quintal-remix-filmes-de-plastico-2021/>

AGÊNCIA BRASIL. Informalidade de empregadas domésticas aumentou após pandemia. Agência Brasil, 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2024-04/informalidade-de-empregadas-domesticas-aumentou-apos-pandemia#:~:text=At%C3%A9%202019%2C%20a%20formalidade%20do,luta%2C%20conforme%20avalia%20a%20entidade>. Acesso em: 13 fev. 2025.

GELEDÉS. Infância negra: uma reconstrução necessária. Geledés - Instituto da Mulher Negra, [S. l.], [s.d.]. Disponível em: https://www.geledes.org.br/infancia-negra-uma-reconstrucao-necessaria/?gad_source=1&gclid=CjwKCAiAh6y9BhBREiwApBLHC-pjnU_BOLQUetYVlhFz4CZf2v0ub6yWFCwawIBy2nnpF0sltPuzlhoC6nQQA_vD_BwE. Acesso em: 13 fev. 2025.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. PNAD Contínua - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua: características gerais dos domicílios e dos moradores, 2022. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

JÚNIOR, Edson. (2020). Figurar o desejo, recriar o corpo: um estudo comparado de Tsai Ming-liang, Claire Denis e João Pedro Rodrigues. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. 9. 168-186. 10.22475/rebeca.v9n1.600.

LOURO, Y.; LOURO, Y.; BARRETO COSTA, D. GET YOUR MONEY, BLACK MAN: REPRESENTAÇÕES DA NEGRITUDE EM “FORMATION” (2016), DE BEYONCÉ E “THIS IS AMERICA” (2018), DE CHILDISH GAMBINO, SOB A PERSPECTIVA DO REALISMO CAPITALISTA. *Convergências: estudos em Humanidades Digitais*, [S. l.], v. 1, n. 6, p. 278–303, 2024. DOI: 10.59616/cehd.v1i6.1792. Disponível em: <https://periodicos.ifg.edu.br/cehd/article/view/1792>. Acesso em: 9 jan. 2025.

MACDOUGALL, David. 2009. “Significado e ser.” In: Barbosa, A. et. al. (orgs.), *Imagem-Conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papirus Editora, p. 61-70.

MAIA, Inês. Por que o pantera negra não é nossa utopia? Lavrapalavra. 2019. Disponível em: <https://lavrapalavra.com/2019/04/17/por-que-o-pantera-negra-nao-e-nossa-utopia>

MASCARELLO, F. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira?. *Contemporânea*, Vol. 3, no 2. UFBA. Julho/Dezembro 2005

MATTOS, C. Na guerra contra o corpo negro! : Criar imagem é criar imaginário e criar imaginário é criar poder! *Olhares*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 89–109, 2023.

MAUSS, Marcel. Manual de etnografia. Lisboa, Pt, Ed. Portico, 1972.

MÁXIMO, Maria Elisa. et al. A etnografia como método: (...) In: Maldonado, A. Efendy. et al.(eds.). *Epistemologia, investigação e formação científica em Comunicação*. Rio do Sul: Unidavi, 2012. (p. 293-319).

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. Publicado na Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama, nº 3, primeiro semestre de 2005, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em 09 jan. 2025.

MORENO ANDRÉS, Jorge. (2021). Etnografía de una ausencia. Los sentidos de la fotografía familiar en la transmisión de la memoria traumática. Disparidades. Revista De Antropología, Madrid, v76 (n.2), e023, 2021

NASCIMENTO, Geysa Cristina Marcelino; SCORSOLINI-COMIN, Fabio. A revelação da homossexualidade na família: revisão integrativa da literatura científica. *Temas psicol.*, Ribeirão Preto, v. 26, n. 3, p. 1527-1541, set. 2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2018000300014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 17 fev. 2025. <https://doi.org/10.9788/TP2018.3-14Pt>.

OLIVEIRA, Rafael Moreira da Silva de. Masculinidades negras: um campo em construção. 2024. 95 f., il. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13-37, 1996.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital.

PEREIRA, I. M. Reivindicar a imagem: o uso do dispositivo fotográfico no resgate da identidade. Grau Zero – Revista de Crítica Cultural, Alagoinhas-BA: Fábrica de Letras - UNEB, v. 11, n. 2, p. 113–129, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/v11n2p113>. Acesso em: 9 jan. 2025.

PEREIRA, M. E., Álvaro, J.L., OLIVEIRA, . C. & Dantas, G. S. “Estereótipos e essencialização de brancos e negros: um estudo comparativo”. *Psicologia & Sociedade*; 23 (1): 144-153, 2011

PRUDENTE, C. L. 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, C. L; 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.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível: estética e política (M. Costa Neto, Trad.; 2a ed.). Editora 34, 2009.

REVISTA TRIP. Negro Drama. Artigo de Carol Ito (2017). Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/masculinidade-negra-ser-homem-negro-no-brasil-e-conviver-com-uma-serie-de-estereotipos-que-envolvem-genero-raca-e-classe-social>. Acesso em 10 de setembro de 2023

RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Homens Negros, Negro Homem: sob a perspectiva do feminismo negro. REIA – Estudos e Investigações Antropológicas, ano 2, volume 2(2): 2015.

RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro: Pallas, 2011

ROZSA FILMES. (s.d.). Home Página do YouTube. YouTube. Recuperado em: 25 jul. 2024, de <https://www.youtube.com/channel/UCcbsaYbMpcg9-mAeD8dUVpQ..> Acesso em 14 de fevereiro de 2025

SANTOS, Ana Clara Sousa Damásio dos. “Olho de parente” e o “olho estranho” - Considerações etnográficas sobre viver, olhar, ouvir, escrever e permanecer. Novos Debates- – Fórum de Antropologia, Brasília 7(1): E7103, 2021.

SCHVARZMAN, Sheila. O protagonismo negro enfim faz sucesso: a autorrepresentação em Medida Provisória e Marte Um. Matrizes, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 2, p. 87–109, 2024. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v18i2p87-109. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/214300..> Acesso em: 6 fev. 2025.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac e Naify, 2006

SOUZA, M. L. R. Modos de ver e viver o cinema: etnografia da recepção fílmica e seus desafios. Revista Brasileira de Estudos de Cinema Audiovisual. Ano 3, ed. 5. Janeiro junho, 2014.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.

SZTUTMAN, R. Jean Rouch: um antropólogo-cineasta. In: BARBOSA, A. et al (Org.). Escrituras da imagem. São Paulo: EDUSP, 2004.

UNIVERSO PRODUÇÃO. (2021, 26 de janeiro). O que é uma personagem? | 24ª. Mostra de Cinema de Tiradentes [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=buFUHow5D_0&list=PLJXNiEFr2795neBy_1d2dQ9xWrODaxs74&index=17

VELHO, Gilberto. 1978. "Observando o familiar". In: Edson de Oliveira Nunes (Org.). A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar.

WEAKLAND, J. H. Feature Films as Cultural Documents, in HOCKINGS, P. (ed) Principles of visual anthropology, New York, Mounnton.

FILMOGRAFIA

CENTRAL DO BRASIL. Dir. de Walter Salles. Brasil: VideoFilmes, 1998. Cor, 113 min.

CIDADE DE DEUS. Dir. de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil: O2 Filmes, 2002. Cor, 130 min.

HITLERJUNGE QUEX (em português: O Jovem Hitlerista Quex ou Mocidade Heróica, 1933). Dir. Hans Steinhoff. Alemanha, 1933. P&B, 95 min.

ILHA. Dir. de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil: Rosza Filmes Produções, 2018. Cor, 130 min.

MARTE UM. Dir. de Gabriel Martins. Brasil: Filmes de Plástico, 2022. Cor, 115 min.

ÔRÍ. Dir. Raquel Gerber. Brasil: Angra Filmes Ltda., Fundação do Cinema Brasileiro 1989. Cor, 91 min.

RAFIKI. Dir. Wanuri Kahiu. Quênia; África Do Sul; Holanda et al. IpeCine, 2019. Cor, 82 min.