

MASCULINIDADES NEGRAS EM MOVIMENTO – O CINEMA NEGRO COMO PRÁTICA DECOLONIAL NA EDUCAÇÃO

BLACK MASCULINITY IN MOVEMENT – THE BLACK CINEMA AS A DECOLONIAL PRACTICE IN EDUCATION

Marco Aurélio da Conceição Correa¹²

Resumo

Este ensaio tem a proposta de dar continuidade na crescente discussão sobre as masculinidades negras, reconhecendo que estas são subjugadas como inferiores, devido as raízes coloniais racistas que criam relações assimétricas de poder, cria-se uma masculinidade hegemônica patriarcal do homem branco, hétero e cristão. Esta violência colonial aprisiona até os dias de hoje as subjetividades e as representações do homem negro. O cinema como artefato reprodutor da realidade acaba a dar sequência a estes históricos estereótipos. Porém, existe na atualidade uma emergente criação cinematográfica que busca outras representações estéticas para os corpos e mentes negras. A partir destes filmes pensamos em possibilidades pedagógicas que descolonizem as mentes e ressignifiquem as masculinidades negras.

Palavras-chave: Cinema negro. Masculinidades negras. Educação. Descolonização. Identidades.

Abstract

This text has the proposal to continue the growing discussion about black masculinities, recognizing that those are subjugated as inferior because of the racist colonial roots that create asymmetrical relations of power creating the patriarchal hegemonic masculinity of the white, straight and Christian man. This colonial violence imprisons until the present day the subjectivities and representations of the black man. Cinema as a reproductive artifact of reality ends up following these historical stereotypes. However, nowadays there is an emerging cinematic creation that seeks other aesthetic representations for black bodies and minds. From these films we think of pedagogical possibilities that decolonize the minds and resignify the black masculinities.

Keywords: Black cinema. Black masculinities. Education. Decolonization. Identities.

¹² Estudante de Pedagogia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pesquisador das interseções entre o cinema negro e a educação. Email: marcao_cp2@hotmail.com. Tel: (21) 85327133.

Introdução

Ainda que nos vejam através da lente do racismo, eu me orgulho de ser um homem negro; apesar dos insultos, repulsa e da hipocrisia, eu me orgulho de ser um homem negro; independente do medo, julgamentos morais e generalizações, eu me orgulho de ser um homem negro (RESTIER, 2018, s/p).

Atualmente as discussões sobre as questões de gênero vem ganhando um espaço cada vez maior na vida cotidiana. O que antes era visto como um tabu, como questões que não precisavam ser discutidas, vem cada vez mais ganhando atenção das pessoas. As redes sociais proporcionam diariamente diversos apontamentos sobre as relações de poder entre os diferentes gêneros. Impulsionado pelo movimento feminista, pioneiro na discussão de gêneros, outros grupos começam a pôr suas questões em xeque. “Nunca é demais ressaltar o papel que o movimento femi++nista teve na reconceituação das identidades sociais em todo o mundo. Esse movimento, é um abalo sísmico nas identidades e nas políticas de representação” (PINHO, 2004, p. 65).

Com este movimento, não somente o feminino é repensado na sociedade, a própria masculinidade entra em questão. Já que as discussões de gênero não podem acontecer isoladas, já que elas são relacionais e frutos das relações sociais presentes em uma sociedade. Assim, as masculinidades são postas em xeque não somente pelas mulheres, mas também pelos próprios homens que começam a questionar sua posição na sociedade. Revendo privilégios, repensando seu posicionamento e questionando padrões as masculinidades são vistas como mais uma das identidades que compõem o ser humano. Reconhecendo que as identidades não são fixas e delimitadas, o gênero é visto como uma das variáveis que definem um sujeito. A discussão da sexualidade também encontra agora espaço questionando a padronização imposta pela sociedade. “Começa se a pensar em uma relativização histórica da figura masculina, até então entronizada e vendida como monolítica, imutável, essencial, eterna e, eventualmente, divina ou metafísica” (PINHO, 2004, p. 65).

Ao questionar as masculinidades, alguns homens perceberam que nem todos privilégios masculinos pertencem a eles também, outras variáveis como a raça, a

sexualidade e a classe definem as masculinidades. Nas sociedades ocidentais é criada uma masculinidade hegemônica, onde um modelo de masculinidade é tido como padrão enquanto as outras masculinidades são subjugadas perante a ela. Desde o Renascimento,

a modernidade ocidental coloca o homem europeu no centro do seu modelo, primeiro como "civilizado" (frente aos bárbaros ou selvagens), depois como homo economicus, essa "descoberta" do século XVIII, destinado a se tornar paradigma antropológico universal, acompanhando idelogicamente a expansão planetária dos comerciantes, soldados e missionários cristãos. Dentro do modelo, esse homem universal é branco, cor que fornece o padrão antropológico - assim como o ouro pode ser padrão monetário - para a classificação da heterogeneidade, para a diversidade da epiderme humana e dos modos de realização simbólica. Desse monismo fenotípico decorre uma espécie de "leucocracia", que é a dominação social exercida pela "branquitude", o paradigma tradutor da divisão planetário do trabalho em classes biológicas ou étnicas (SODRÉ, 2012, p. 99).

O patriarca branco ocidental é o padrão para as masculinidades. Com a empreitada colonial europeia outras formas de ser homem são subjugadas à inferioridade. Esta hierarquia de gênero além de proporcionar opressões à outras mulheres e homens com subjetividades diferentes da esperada também "alienam os homens de sua própria humanidade, fechando-os para tudo que for arbitrariamente eleito como próprio do universo feminino, empobrecendo drasticamente a sua socialização" (FAUSTINO, 2014, p. 77). Vivemos o legado desta hierarquização até os dias de hoje, onde ainda é um tabu pensar em questões psicológicas e sentimentais para os homens. Porém, com o crescimento destas discussões todo um imaginário sobre a masculinidade ideal é posto em xeque, principalmente a universalidade do padrão da branquitude. "Contra o macho adulto branco, pode-se observar a existência social de outras posições de sujeito masculinas subalternizadas, que seriam, em termos gerais, aquelas identificadas com homens negros, pobres ou homossexuais" (PINHO, 2004, p. 66).

É através destes movimentos que repenso as masculinidades negras, apesar de todo o mal-estar causado muitas vezes por este momento de reflexão, incômodo

que “tem um forte vínculo com a formação da masculinidade negra em um ambiente de boicote, hostilidade e medo” (RESTIER, 2017b, s/p).

Ao invés deste constrangimento, proponho com a abordagem deste texto encarar com orgulho a vida como um homem negro. “Ademais, ter orgulho do que somos, é, na maioria das vezes, um caminho longo, árduo, porém libertador” (RESTIER, 2018, s/p). A busca pela liberdade é o caminho de propor possibilidades além das lamúrias, dos infortúnios e das adversatividades sofridas historicamente por homens negros. Pensar em outras alternativas estéticas, epistemológicas e de sociabilidade é uma forma de romper com os grilhões enferrujados do racismo.

A proposta deste ensaio segue esta trajetória, de romper com as prisões coloniais através da valorização de outras estéticas dos homens negros. Encaramos aqui o cinema como uma potência para se pensar estas imagens afirmativas para as masculinidades negras. Da mesma forma que o corpo de negros e negras é um campo de batalha por estéticas positivas, a luta por representações no cinema também é uma arena. E atualmente este jogo está virando.

Como vimos anteriormente nesta introdução existe uma crescente produção acadêmica que vem trabalhando com as masculinidades negras em outras perspectivas. Autores como Rolf Malungo Souza (2013), Osmundo Pinho (2004), Waldemir Rosa (2006), Deivison Nkosi Faustino (2014), Henrique Restier (2018) e muitos outros vem trazendo contundentes questionamentos para uma outra abordagem das masculinidades negras nos estudos acadêmicos.

Para contextualizar o campo de batalha que é o cinema iremos continuar nos aprofundando nas raízes coloniais do racismo, percebendo como a violência (FANON, 1968) é a base desse sistema de aprisionamento que continua até hoje com o genocídio de jovens negros nas periferias e favelas brasileiras. Este poder colonial toma outras configurações na contemporaneidade, em uma forma de necropolítica (MBEMBE, 2015) os corpos negros são constantemente alvejados em nome da manutenção da ordem do poder hegemônico.

Encontramos na recente política das identidades que os essencialismos de outrora estão sendo ressignificados (HALL, 2003). Esta multiplicidade das identidades

impulsiona ações políticas contrárias ao necropoder que televisa diariamente centenas de corpos negros enfileirados nas calçadas das comunidades, possibilitando outras possibilidades estéticas e políticas para a representação negra nas mídias e em nosso caso de estudo se destacando o cinema (SODRÉ, 1999).

Reconhecendo que os estereótipos nas representações do cinema para os corpos masculinos negros e os inúmeros arquétipos e estereótipos fundamentados em ideias coloniais (RODRIGUES, 2012), são baseadas por uma potência do desejo provocado pela ilusão do cinema como potência do falso (GUÉRON, 2011), apresentaremos outras estéticas que rompem com estes estereótipos.

Analisaremos brevemente a cinematografia de cineastas negros, como o pioneiro Zózimo Bulbul que repensam a imagem do homem negro em seus filmes (CARVALHO, 2012), respeitando as suas pluralidades, historicidades e psiquês. O insurgente cinema realizado por cineastas negros que defendem uma outra estética para as subjetividades negras não se limita só ao Brasil, cineastas do continente africano (RIBEIRO, 2011) e do restante da diáspora africana tecem uma rede de representações questionadoras para a imagem do homem negro. Como o exemplo recente de *Moonlight* (2016) vencedor do Oscar de melhor filme.

Sobre a violência - colonialismo e as masculinidades negras

A violência é o princípio básico que torna possível a empreitada colonial europeia. Não foi através do diálogo e do consenso que os europeus conseguiram colonizar outros continentes, foi através do poderio bélico, econômico e político. Com ajuda de mosquetes, canhões e grilhões os europeus inauguraram uma nova forma de escravização, com altos fins lucrativos e sustentada principalmente no critério racial. Negociando com diferentes povos e proporcionando guerra internas nos litorais africanos o comércio transatlântico europeu rendeu muito lucro, até para povos africanos. Porém, enquanto reinos lucravam com a intervenção europeia no litoral atlântico africano, milhões de negras e negros eram sequestrados rumo as Américas, pelo menos aqueles que sobreviviam.

Hoje em dia podemos nos surpreender com o tamanho da violência à humanidade que foi a escravidão colonial e o grande descaso da época de pessoas ilustradas com tal atrocidade. Porém, para se legitimar, o processo de escravização era justificado por uma suposta inumanidade dos africanos negros. Inferiorizando os corpos negros à categoria de animais, estes assim poderiam se tornar posse de um ser humano assim como um objeto, uma mercadoria.

A bestialização do ser humano negro e a caracterização de suas cosmovisões, cosmogonias e epistemologias como primitivas criou a hierarquia da raça branca como superior a raça não-branca, justificando assim a escravização colonial. Em paralelo a este atraso civilizatório, cria-se um maniqueísmo onde as maneiras de encarar o mundo na visão ocidental, como as ciências e a racionalidade, são tidas como superiores às epistemologias não-brancas, enquanto também a fé cristã e o sagrado católico se opõem as crenças tidas como pagãs dos colonizados. "Por vezes este maniqueísmo vai até ao fim de sua lógica e desumaniza o colonizado" (FANON, 1968, p. 31). Frantz Fanon em seu *Condenados da Terra* (1968) discorre sobre as violências coloniais, este maniqueísmo,

A rigor, animaliza- o. E, de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. Faz alusão aos movimentos répteis do amarelo, às emanções da cidade indígena, às hordas, ao fedor, à pululação, ao bulício, à gesticulação. O colono, quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestiário (FANON, 1968, p. 31).

Para as masculinidades negras este efeito de bestialização casou uma das maiores estigmatizações, o imaginário do falo animalesco. Estas estigmatizações recaem sobre os homens negros hiperssexualizando, desumanizando os mesmos, ou seja, destituindo-os dos prestígios, recursos e prerrogativas de ser "homens-humanos" (RESTIER, 2017a). Este imaginário cria uma relação de ressentimento entre as masculinidades negras e a hegemônicas, pois o grande falo é uma ameaça à hombridade branca e um perigo para a castidade das mulheres brancas. Falomaquia é o que Souza (2013) chama "esta disputa (*maquia*) pelo poder (*phallus*) e prestígio conferidos pela masculinidade entre homens negros e brancos". O medo do falo negro

é causado porque,

o preto é fixado no genital, ou pelo menos aí foi fixado. Dois domínios: o intelectual e o sexual. *O pensador de Rodin em ereção*, eis uma imagem que chocaria. Não se pode, decentemente, bancar o durão” toda hora. O preto representa o perigo biológico. O judeu, o perigo intelectual. Ter a fobia do preto é ter medo do biológico. Pois o preto não passa do biológico. É um animal. Vive nu (FANON, 2008, p. 183).

Esta biologização dos corpos negros ao essencializar sua identidade no estigma da besta é um dos legados do colonialismo. Tanto que o racismo se circunscreve primeiramente no caráter imanente do fenótipo, da cor da pele e em seguida é fundamentado em critérios sociais. Porém, sabemos que na contemporaneidade analisar o racismo apenas através desta ótica fenotípica não é suficiente. O biopoder e a biopolítica, conceitos de Foucault, também são insuficientes (NOGUERA, 2016). Na contemporaneidade o poder não está justificado somente em categorias biológicas, outras demandas sócio-políticas redefinem estas categorias em necropoder e necropolítica de acordo com Mbembe. Para Mbembe, “o necropoder é justamente a recomendação de agir sobre a população estabelecendo uma política de morte” (NOGUERA, 2016, p. 66), enquanto “a necropolítica é a submissão da vida ao poder da morte” (NOGUERA, 2016, p. 70).

Um dos maiores medos da emancipação negra no período colonial era de um movimento vingativo de insurgência. Alguns aconteceram na história, principalmente o levante do Haiti liderado por Toussaint L’Overture, a primeira e única independência conquistada por revolta dos escravizados. Porém, as estruturas coloniais eram muito sólidas e eficazes em domesticar seus escravizados e aprisioná-los quase num estado suspenso de consciência para se revoltar. O maior medo do pós abolição em todos os países da diáspora negra era o medo desta revolta de ex escravizados, não foi à toa que diversas políticas estatais buscaram o branqueamento para sanar o problema negro em seus países.

Na contemporaneidade, devido ao descaso desde a abolição, a população negra consegue a sua liberdade, porém, ela não acontece de forma plena, a pobreza, a

dificuldade de serviços básicos e o déficit com os estudos criam um problema semelhante ao colonial, mas atualizado de maneira mais complexa criando uma nova forma de crueldade sutil.

Agora o medo não se direciona somente ao falo negro e sua dupla ameaça (a masculinidade branca e o domínio sobre os corpos brancos femininos), tanto que os casais inter-raciais são cada vez mais aceitos. O medo se direciona a propriedade e a vida. O negro marginalizado é uma ameaça às propriedades das elites, devido a sua situação de pobreza (animalesca) ele pode tomar a vida de qualquer um em busca de tomar posse da propriedade de outrem. Desta forma outro estereotipo toma forma, o bandido, o marginal, o traficante, o crackudo, o menor de rua que não tem medo de nada e pode fazer tudo para tomar as propriedades de nossa classe média burguesa.

As políticas de estado para esta situação das comunidades, favelas e periferias é o maior exemplo de uma necropolítica. Além do descaso com a situação dos moradores desta área com a falta de políticas de saúde, educação, segurança, saneamento básico e cultura, a guerra ao tráfico de drogas provoca uma situação de caos para muitos moradores.

A lógica do Estado e da segurança privada opera através da estereotipia racista, tanto é que as estatísticas de homicídios demonstram uma verdadeira “guerra racial não declarada”, o que muitas vezes é chamada de “genocídio da juventude negra”, ou como no título do livro de Abdias do Nascimento, “O genocídio do negro brasileiro (RESTIER, 2017a).

Este tipo de despolítica que ocasiona o genocídio da juventude negra atua como um resquício do medo colonial, onde as elites com medo da insurgência negra afirmavam “eles querem tomar nosso lugar” (FANON, 1968, p. 29). Este medo é o que fortifica a guetificação da cidade, enquanto os pobres negros e os negros pobres estiverem confinados em suas favelas eles não demonstram uma ameaça, o problema é quando eles descem pra pista. Este processo de favelização relembra as visões de Fanon sobre a cidade colonial:

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a médina, a reserva, é um lugar mal afamado,

povoado de homens mal afamados. Aí, se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acocorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. É uma cidade de negros (FANON, 1968, p. 29).

As favelas podem ser vistas então como uma forma de cidade colonial, uma extensão do legado dela. No contexto brasileiro tal afirmação não é forçar a barra, já que inúmeros projetos de modernização e urbanização da cidade, principalmente suas zonas centrais, provocaram o crescimento dos subúrbios e das comunidades em cima dos morros. “O necropoder atua como uma política de produção de morte, mais do que o aumento deliberado do risco de morte” (NOGUERA, 2016, p. 67) nestas zonas. “O que está em jogo é a produção de “cidades”, ou ainda, zonas deliberadamente demarcadas como territórios em que o livre direito ao assassinato está consagrado” (NOGUERA, 2016, p. 67).

O genocídio da juventude negra é real, como mostram os mapas¹³ e atlas¹⁴ da violência, o que nos mais espanta “é a triste constatação de que esses dados não causam comoção nacional, a morte desses jovens quando noticiada, é supostamente atenuada pela genérica imagem do “suspeito”, cunhado pela tipificação criminalista” (FAUSTINO 2014 p. 93-94). Não faltam pela grande mídia televisiva programas que com seus discursos de ódio incitam este tipo de genocídio. Em horários estratégicos de audiência trabalhadores são extasiados por gritos de escraço de uma mídia que direciona suas críticas aos “suspeitos” ao invés de direcionar efetivamente este discurso de descontentamento para o poder estatal e as iniciativas privadas que negligenciam o real problema: a desigualdade social causada pelo racismo institucional.

Muniz Sodré em seu clássico *Claros e Escuros – Identidade, povo e mídia no Brasil* (1999) afirma que as grandes mídias, sustentadas por uma elite que detém o poder econômico e tecnológico, circulam e alimentam este imaginário colonial. Desde

¹³ <https://www.mapadaviolencia.org.br>

¹⁴ http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=30253

séculos atrás, este imaginário sustenta que os africanos e seus descendentes, conotados pelas elites e pelos setores intermediários da sociedade, são seres fora da imagem ideal do trabalhador livre (SODRÉ, 1999). Com referência a população negra, a indústria cultural cria “identidades virtuais a partir, não só da negação e do recalçamento, mas também de um saber de um senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições” (SODRÉ, 1999, p. 246).

Entendemos aqui anteriormente indústria cultural como a grande mídia sensacionalista, mas de forma mais sutil, porém, tão potente quanto o cinema, as telenovelas e outras produções audiovisuais perpetuam esta negativa social. “Da identidade virtual nascem os estereótipos e as folclorizações em torno do indivíduo de pele escura” (SODRÉ, 1999, p. 246). A partir destas considerações iremos nos debruçar no caso do cinema, suas imagens, narrativas e sons para pensar as masculinidades negras.

Estereótipos para o homem negro no cinema

É de reconhecimento geral que o cinema representa historicamente os homens negros de uma forma estereotipada. Nos dias de hoje conseguimos perceber este posicionamento com mais facilidade, além de vivermos tempos de insurgência no audiovisual onde inúmeros cineastas, críticos e pesquisadores pensam em um outro cinema para os corpos e mentes negras existe uma considerável biografia que elenca estes estereótipos.

No contexto brasileiro, o livro primordial neste assunto é o *Negro brasileiro e o Cinema* (2011) de João Carlos Rodrigues. Reeditado pela terceira vez, no seu livro o autor discorre sobre diversos filmes que apresentam estereótipos para as masculinidades negras se destacando aqueles que já todos conhecemos: o negão hiperssexualizado; o malandro que não gosta de trabalhar; o preto cômico assexualizado; o preto velho que conhece as magias ocultas; o nobre selvagem que honra sua ancestralidade; e até uma categoria mais frequente no cinema atual, o baiano (RODRIGUES, 2011). O mais importante do livro não é somente a categorização

destas estereotipias, mas a apresentação de filmes de cineastas negros que aparecem como alternativas a estas representações. Joel Zito Araújo faz trabalho semelhante com a dramaturgia televisiva brasileira em seu *A Negação do Brasil* (2000), tese de doutorado que foi editada para livro e transformada em um documentário de mesmo nome. O autor enfatiza também que tanto com as representações negras masculinas como as femininas se encontra o mesmo diagnóstico: ou as personagens negras são sub-representadas ou então aparecem somente nas margens ou fundos das telas.

Acho que não nos cabe aqui se aprofundar e tentar cobrir toda uma cinematografia de estereótipos e negações, além dela já ter sido bem denunciada pelos autores supracitados acredito que devemos além de criticar, propor outras possibilidades estéticas. Tentarei não me estender na apresentação destes estereótipos, mas irei apresentar alguns filmes do cinema mundial que apresentam personagens masculinos dentro das principais estereotipias para este trabalho: o negro hipersexualizado, bestializado; o negro marginal e perigo social. Ambas formas de representação se apresentam como ameaças para o patriarcado branco e conseqüentemente as próprias masculinidades negras.

A forma de se fazer cinema nos Estados Unidos, com seu o modelo de produção cinematográfica de Hollywood, onde o cinema é tido como uma replicação do real, se baseia em diversos clichês narrativos. O posicionamento das câmeras, as estruturas narrativas dos roteiros, a escolha dos atores são um conjunto de decisões estéticas para não percebemos um filme como mera ficção. Esta estética captura de tal maneira nossa atenção, mexendo com nossos sentimentos, que constantemente esquecemos que estamos assistindo um filme. O cinema é um artefato cultural desenvolvido da consequência de inúmeras tentativas do homem de capturar o real no decorrer da história. Apesar disso sabemos que o cinema é tão somente uma criação humana como tantas outras, porém, sua potência do falso afeta de tal maneira nossos subconscientes que as vezes nem percebemos que somos influenciados e também muitas emoções subjetivas são trazidas à tona por suas imagens, narrativas e sons.

A indústria cinematográfica de Hollywood conseguiu disseminar mundo a fora um modelo de se fazer cinema que afeta completamente as narrativas até os dias de

hoje. Esta maneira de se fazer cinema, como vimos anteriormente, se baseia em provocar o sentimento de desejo ou repulsa por certos elementos ou ações. Se o cinema é uma criação humana tal como outras, ele não está isolado do restante da sociedade, então acaba incorporando em seu fazer concepções, ideias, afetos e outras pulsões humanas. Se em uma sociedade existe um imaginário recheado de traumas sociais, como no caso do colonialismo, é de se imaginar que as imagens, narrativas e sons do cinema irão reproduzir tais ideais.

Arrisco dizer que se o cinema é o espetáculo da vida, são estas pulsões ou repulsões que instauram certos padrões e estereótipos no cinema. Se o sentido primordial no cinema são as imagens, o imanente, aquilo que tange ao corpo e a carne, é exatamente o que se vê como padrão estético de desejo que vão dominar as telas de cinema nas sociedades ocidentais, o padrão branco. Enquanto de forma repulsiva, bestial e animalesca estereótipos do subconsciente irão marginalizar e folclorizar corpos negros.

Um dos filmes mais representativos da forma estadunidense de se fazer cinema é *O Nascimento de Uma Nação* (1915), apesar de sua inovação na criação cinematográfica o filme é controverso. O enredo do filme é ambientado na guerra de Secessão dos Estados Unidos, que deu fim ao sistema escravocrata do sul do país, criando a imagem dos membros do Klu Klux Klan como heróis dos valores sulistas ameaçados pela grande massa negra recém liberta. O filme é uma das maiores alegorias para o projeto político criado para as populações negras recém libertas, ou o extermínio ou a total cooptação com a subalternização. Neste movimento,

Uma das soluções para tentar manter os homens negros longe das mulheres brancas, nos Estados Unidos, foi a criação da Ku Klux Klan no final da Guerra Civil Americana (1861-1865). Suas vigílias noturnas tinham saídas noturnas tinham como principal objetivo caçar e eliminar casais inter-raciais. Quando eram descobertos, invariavelmente, os homens negros eram linchados e/ou enforcados e, não raro, eram castrados (Friedman, 2002). O medo dos homens negros não foi, contudo, uma exclusividade da sociedade norte-americana (SOUZA, 2013, p. 4).

Com a análise de apenas uma cena do filme, Manthia Diawara, teórico

Malinense de cinema radicado nos EUA, em seu artigo *O espectador negro - Questões acerca da Identificação e Resistência* (2004) identifica o ideário maniqueísta do filme que põe de um lado o perigo negro da abolição e de outro os bons valores tradicionais da sociedade do sul. A cena se trata do encontro de *Gus*, um homem negro soldado renegado e *Little Sister*, sua paixão, uma mulher branca, *Little Colonel*, irmão mais velho da família também militar, intercede a ação. Diawara descreve a cena desta forma:

A sequência “perseguição a *Gus*” começa com Flora, a *Little Sister*, originária dos Camerons, uma família latifundiária dos Confederados, caminhando em direção a um rio perto dos bosques e termina com ela morta nos braços do irmão. [...]. A sequência está situada entre dois intertítulos, um afirmando que *Little Sister* foi para o bosque apesar da advertência de seu irmão e outro que os portões do céu lhe darão as boas vindas. O ritmo da edição é mais rápido quando *Gus* caça *Little Sister* e mais devagar quando *Little Colonel* a toma em seus braços. Muita iluminação é utilizada em *Little Sister* e em seu irmão, enquanto *Gus* é visto às sombras. Enquanto *Little Colonel* veste uma farda de acordo com seu status militar e sua irmã enverga um vestido simples, *Gus* não leva consigo seu uniforme de capitão e sua pronúncia incorreta do inglês confirma sua “inferioridade” e seu caráter de “Outro” (2004, s/p).

Além destas questões, *Gus* é interpretado por um ator branco pintado de *blackface*, este é um dos muitos exemplos de tal ato de representação caricata de personagens negros no filme. Desta forma vemos como a inovadora técnica de montagem do filme nos faz chegar a estas considerações, mesmo que subconscientemente.

A leitura dominante dessa sequência privilegia uma visão maniqueísta de raça na qual *Gus* representa o mal absoluto, ao passo que *Little Colonel* e sua irmã personificam o bem absoluto. Montagem, *mise en scène* e conteúdo narrativo são combinados para impelir o espectador a tomar *Gus* como a representação do perigo e do caos: ele é o estranho, aquele que não se parece conosco, do qual precisamos nos proteger. Seja negro ou branco, homem ou mulher, o espectador supostamente deveria se identificar com os Camerons e encorajado a odiar *Gus* (DIAWARA, 2004, s/p).



O Nascimento de uma Nação (1915) de D. W. Griffith

Fonte: <https://ursodelatadotcom1.files.wordpress.com/2016/12/gus-o-nascimento-de-uma-nacao-ed.jpg?w=1024&h=647> acesso em: 14/12/2018

Frantz Fanon em seu *Pele negra, máscaras brancas* (2008) apresenta reflexões sobre o cinema em seu capítulo dedicado as linguagens. O autor apresenta uma série de filmes que prendem as personas negras nos mesmos estereótipos de servidão, bestialidade e incapacidade. “Na tela dos cinemas, mantém-se intacta sua essência negra, sua “natureza” negra: Sempre servidor; sempre obsequioso e sorridente; eu nunca roubar, nunca mentir; eternamente *y’a bon banania*¹⁵” (FANON, 2008, p. 158). Fanon disserta também sobre como pessoas negras se sentiam ao assistir filmes, citando o caso de um filme da franquia *Tarzan*, o selvagem branco em uma floresta negra, onde as pessoas negras da plateia nas Antilhas torciam pela vitória do Tarzan contra os negros, enquanto na Europa, “a coisa é muito mais complexa, pois a plateia, que é branca, o identifica automaticamente com os selvagens da tela. Esta experiência é decisiva. O preto sente que não é negro impunemente” (FANON, 2008, p. 135).

Diversos filmes foram realizados com enredo parecido, principalmente nos primeiros anos de *Hollywood*, onde um branco conquistador desbravar as matas africanas e combater algum tipo de mal para no fim das contas salvar o dia. Além de

¹⁵ *Banania* é um achocolatado francês que tem um soldado colonial senegalês com um sorriso forçado como imagem de publicidade. *Y’a bon banania* é uma expressão supostamente fala pelo pigdin francês por estes colonizados. A marca e a expressão são exemplos de como o racismo e a estereotipação se embrenham nas mais diferentes formas midiáticas desde os tempos coloniais, similar o que aconteceu com o *coon* estadunidense.

Tarzan, a franquia *King Kong* também aparece como um provável caso de uma não inocente bestialização das masculinidades negras. Retirado de uma distante ilha o Gorila gigante, negro, se apaixona pela donzela branca contrariando o patriarcado branco. E já conhecemos bem o final de *Kong*. Brevemente, percebemos que estas alegorias cinematográficas apresentam controversas narrativas, onde as relações raciais, apesar de neutralizadas, aparecem sutilmente.

Não por acaso, a tradução para *King Kong* é rei “rei do Congo”. A África dos safáris e dos animais selvagens em nossa imaginação ocidentalizada, antes de ter um leão como rei, já tinha um gorila. Nada mais tranquilizador para a consciência de uma civilização que se beneficiou do rapto de pessoas e riquezas naturais durante séculos: o Indiana Jones tem todo o direito de saquear as minas do rei Salomão, tal como as empresas transnacionais (estadunidenses, europeias, chinesas e atualmente brasileiras) o fazem no Congo, Libéria, Mali, Sudão, Ruanda, Líbia etc.) (FAUSTINO, 2014, p. 83).

O cinema então desapropria historicamente as masculinidades negras de seu lugar de valor, sempre as representando de formas negativas, ou então, as vezes nem as representando, e até muitas vezes sendo até indesejadas nas telas do cinema. No caso brasileiro vemos como o imaginário eugenista do pós-abolição reflete nas telas do recém-nascido cinema do Brasil. A revista *Cinearte*, uma das mais importantes da época, apresenta uma explícita manifestação das teorias do branqueamento brasileiro:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo (CINEARTE apud ARAÚJO, 2006, p. 73).

A revista ainda ia além afirmando: “Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza” (CINEARTE apud ARAÚJO, 2006, p. 74). Desta forma, fica evidente quanto existia no meio da cinematografia brasileira a proposta da purificação

das telas.

No cinema mudo brasileiro, as produções seguem uma proposta mais autoral seguindo as tendências narrativas do cinema de Hollywood e assim a presença negra ao invés de completamente ausente agora é reforçada através de estereótipos de inferiorizações. Filmes como *Aitaré da Praia* (1925) do conceituado Ciclo de Recife, apresentam sub-representações como o *blackface* prática originada dos shows de menestréis do século XIX nos Estados Unidos da América.



Aitaré da Praia (1925) de Gentil Roiz.

Fonte: <https://youtu.be/ewFb7J4SZ9Q> Acesso em: 14/12/2018

Não é necessário traçar uma historiografia do cinema para ter certeza que estes estereótipos aparecem com frequência em filmes do mundo todo. O cinema é uma forma de linguagem que se assemelha as narrativas que constituem um mito, e assim acaba por reproduzir esteticamente mitos relacionados a masculinidade negra. Pontos interessantes para a nossa análise são as trajetórias dos atores Grande Otelo e Leandro Firmino.

Grande Otelo é um dos maiores atores do cinema brasileiro, atuou diversos filmes em diferentes épocas. Ganhou seu reconhecimento com as suas participações nas chanchadas brasileiras, gênero que através das comédias, principalmente as carnavalescas, tentava imitar o cinema de estúdio de Hollywood. Grande Otelo é uma

figura deslizando no cenário da chanchada, está distante do padrão de beleza, é baixo e negro, interpreta papéis com posicionamentos morais questionáveis, mesmo assim o ator foi uma das figuras primordiais na popularização do gênero. Sua principal persona era do um cômico malandro que contracenava com Oscarito, outro paspalhão, porém branco. Não é difícil de adivinhar quem obtinha mais destaque.

Apesar de ser escalado constantemente como coadjuvante, as interpretações de Otelo roubavam a cena. Constantemente incomodado por seu papel de coadjuvante, ‘recusava-se a ser “escada” para as cenas cômicas do amigo e, em alguns filmes passou a improvisar em cima do roteiro numa aberta subversão da ordem do roteiro e até da direção, uma vez que muitas cenas da dupla eram improvisadas” (CARVALHO, 2013, p. 86-87).

Grande Otelo é mais uma vez uma figura importante para se pensar as representações do homem negro. Da mesma forma que nos Estados Unidos o ator Sidney Poitier protagonizava em Hollywood filmes que lidavam com a questão racial, Grande Otelo protagonizou no Brasil filmes de um emergente movimento cinematográfico, o Cinema Novo. Este movimento propôs se distanciar das produções comerciais dominadas pelo modelo dos EUA de estúdios se aproximando a um cinema mais próximo ao popular. Estes jovens cineastas eram filiados ou simpatizantes a movimentos de esquerda e acreditavam “que para cooptar o público para os seus filmes, deveriam realizar um cinema que se aproximasse do povo” (CARVALHO, 2005, p. 47).

Se distanciando do mero entretenimento o Cinema Novo vinha com a proposta de filmar a realidade da desigualdade social brasileira para assim criticá-la. Os conflitos sociais eram um dos maiores propulsores das tramas do movimento. Não é à toa que um dos maiores motes do movimento vem do cineasta baiano Glauber Rocha: “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”.

Por tratar as desigualdades sociais do Brasil seria impossível a questão racial não estar presente nos filmes do Cinema Novo. “O Cinema Novo inaugura outro tratamento na representação do negro em que se evita a indiferença e o exotismo” (CARVALHO, 2005, p. 74), igualmente a momentos anteriores, como a chanchada, “os

filmes do Cinema Novo são antirracistas porque promovem uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor faça qualquer diferença” (CARVALHO, 2005, p. 75), como no caso do Grande Otelo em *Rio, Zona Norte* (1957) com Nelson Pereira dos Santos e Antônio Pitanga em *Barravento* (1961) com Glauber Rocha.

Apesar de sua originalidade e rebeldia o Cinema Novo não pode ser visto por completo como um movimento de insurgência para as representações negras. Além de serem os mesmos homens brancos atrás da câmera nos papéis criativos de direção, fotografia e roteirização, o Cinema Novo pecou por tratar de uma forma quase folclorizada a pobreza brasileira, consolidando uma forma denunciativa de se fazer cinema, mas que parecia se alimentar da mesma. Por estes motivos o cinema novo ficou associado à estética da fome. A pobreza acabou se tornando regra ao invés de exceção, as desigualdades sociais das secas do Nordeste e das favelas do Sudeste eram representadas por personagens ou narrativas como porta-voz destes cineastas, mas não era de fato possibilitada uma ascensão social, ou uma representação afirmativa, daqueles que eram retratados.

Na contemporaneidade, encontramos uma retomada do cinema brasileiro para este tipo de movimento, mas agora reconfigurado para as novas demandas do cinema da atualidade. Ao invés da estética da fome vemos uma cosmética da fome, onde as desigualdades são estilizadas para atrair um novo público ao cinema. Filmes como *Orfeu* (1999; direção: Cacá Diegues), *Cidade dos Homens* (2007; direção: Paulo Morelli); *Tropa de Elite* (2007; direção: José Padilha) e o maior deste movimento *Cidade de Deus* (2002; direção: Fernando Meirelles e Cátia Lund), dentre muitos outros longa metragens fazem uso das desigualdades sociais urbanas para criar narrativas cinematográficas nem sempre tão críticas como outrora.

O ator Leandro Firmino é o protagonista de *Cidade de Deus*, o artista apesar de não interpretar ele mesmo no filme faz o papel que muitos outros homens negros acabam fazendo por falta de escolhas: o papel do marginal. Porém, sabemos que a vida real não é faz de conta e muitos meninos acabam virando apenas mais um número nas estatísticas do dia a dia nas comunidades cariocas. Firmino interpreta o

bandido Zé Pequeno que apesar de ser o vilão do filme é o principal destaque de atuação. A performance de Firmino foi tão estonteante que transformou o roteiro original do filme, do mesmo jeito que Grande Otelo fez outrora e muitos outros atores relegados aos mesmos tipos de papéis de sempre.



Leandro Firmino como Zé Pequeno

Fonte: <https://giuseppeisidoro.files.wordpress.com/2011/06/cidade-de-deus1.jpg> Acesso em: 14/12/2018

Apesar do destaque internacional do filme, o ator acabou conseguindo outros papéis no cinema e na tv, mas não conseguiu dar a continuidade esperada a sua carreira. O filme *Cidade de Deus - 10 Anos Depois* (2012; direção: Cavi Borges e Alonquel Uchôa) acompanha a vida dos atores depois de 10 anos das filmagens. A trajetória deles é semelhante, o filme foi a primeira experiência com a atuação para muitos deles, grande maioria dos atores e figurantes não conseguiu dar continuidade à carreira artística, voltando a vida humilde de antes do sucesso do filme. Outros não tiveram a mesma sorte como Rubens Sabino que morou em uma cracolândia¹⁶, em São Paulo, e Ivan Martins, que entrou para o tráfico de drogas¹⁷. O sucesso do filme não garantiu o sucesso das carreiras de todos que participaram de *Cidade de Deus*, percebemos assim o caráter elitista do cinema.

¹⁶ Fonte: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/ex-cracolandia-ator-de-cidade-de-deus-defende-descriminalizacao-de-usuarios.ghtml> Acesso em: 16 ago 2018

¹⁷ Fonte: <https://istoe.com.br/ator-de-cidade-de-deus-se-torna-criminoso-na-vida-real/> Acesso em: 16 ago 2018

O paralelo entre ficção e realidade existente na narrativa de *Cidade de Deus* mostra a fragilidade da vida e da situação social destes sujeitos, principalmente os homens negros. A violência atua quase como uma força motriz na narrativa do filme e na vida real, diferente de outrora a violência não se exprime somente entre relações verticais de poder, a violência nas comunidades periféricas brasileiras acontece entre semelhantes. A raiva e as injustiças sociais criam um clima de tensão e conflito permanente nas favelas, como podemos ver pelas guerras banais entre diferentes facções. Este tipo de conflito é combustível frequente nos roteiros dos filmes que apelam pra cosmética da fome. Para essa violência constante,

Rosa (2006) afirma que o racismo cria ao homem negro um sentimento de emasculação que só seria superado (ou menos amenizado) pelo enfrentamento violento à sociedade hostil. Este enfrentamento é violento não apenas porque se deseja a violência como compensação vingativa, mas porque não se visualiza outra forma de agenciamento. Neste contexto, forja-se uma agência que tem na virilidade a sua maior expressão: elas nos permitem compreender que tomar a virilidade como fator explicativo da masculinidade negra implica considerar o efeito causado pelo sistema de supremacia branca patriarcal capitalista. A virilidade do homem negro não pode ser tida, neste caso, como um valor masculino em si, mas sim com um efeito reativo a uma condição de subalternização racial inerente a sociedade ex-escravistas, nas quais o modelo hegemônico que deve ser alcançado é do patriarcado, o poder viril exercido plenamente ao homem branco (FAUSTINO, 2014, p. 97),

Estas colocações sobre filmes como *Cidade de Deus* não tem o propósito de diminuir o mérito obtido por ele, o filme é um dos marcos cinematográficos do cinema brasileiro, alcançando indicações a prêmios mundiais como o Oscar dos Estados Unidos. Porém, devemos refletir sobre suas narrativas e entender de que forma um discurso apelativo pode somente proporcionar a continuidade destas relações de poder violentas.

Além destes filmes titubarem na crítica direta às realidades que retratam, os filmes reforçam estereótipos históricos para as masculinidades negras: o bandido, o malandro, o marginal, apresentando poucas outras representações positivas. Voltando às ideias do filósofo Achille Mbembe podemos afirmar que a notoriedade destes

filmes é erguida através da necropolítica, onde o não reconhecimento das demandas sociais das populações negras orchestra um processo de invisibilização e aniquilamento destes.

A ausência de reconhecimento é a morte. Ora, o reconhecimento negro, quando existe, é frágil e instável. A população negra, árabe e todos os herdeiros dos processos de colonização não estão no radar do reconhecimento. Em par com isso, o reconhecimento da população branca, herdeira dos colonizadores, estaria hipervalorizado (NOGUERA, 2016, p. 68-69).

A inferiorização social de negras e negros causa a sua falta de reconhecimento como seres humanos pertencentes da mesma forma que outros desta sociedade. O desconhecimento da necessidade de oportunidades para pessoas negras ocasiona situações de exclusão social como essas. O cinema opera desta forma, mesmo que inconscientemente como um agente da necropolítica, que se readapta de diferentes formas devidas as necessidades de seu contexto.

Em especial, a necropolítica é o que difere o necropoder dos outros regimes. A originalidade do necropoder está em seu caráter agregador de compor tecnologias políticas diversas, aparentemente até divergentes. Mas que convergem e atuam combinadamente. Em outras palavras, necropoder é o conjunto de tecnologias políticas que atuam para estabelecer a gestão e controle das populações e do indivíduo (NOGUERA, 2016, p. 70).

Desta forma o cinema com este tipo de representações vazias para corpos negros só atualiza as dominações sociais originárias pelas elites coloniais. Existe de fato uma “dimensão colonial na atuação das polícias (principalmente a militar) e este elemento, em constante intersecção com o que classificamos acima de sociabilidade violenta, gera um cenário catastrófico de extermínio” (FAUSTINO, 2014, p. 100). É preciso se pensar em outras estéticas, em outras formas de representação para as masculinidades negras que não caiam nestas armadilhas simbólicas. Além de um artefato tecnológico, o cinema é um artefato político que possibilita mudanças nos imaginários sociais coletivos.

Outras possibilidades estéticas para o homem negro

Não cabe somente aqui a análise de representações negativas para as estéticas negras, já discutida e aceita tal colocação cabemos ressaltar produções cinematográficas, principalmente de realizadores negros, que promovam outras possibilidades estéticas para a figura do homem negro. Por toda a diáspora negra, cineastas produziram outras possibilidades estéticas para as masculinidades negras, também seria exaustivo elencar todas estas produções cinematográficas, vamos tentar aqui fazer um pequeno apanhado da diáspora, dando ênfase para o contexto brasileiro.

A questão da representação não é somente a presença de corpos negros nas telas de cinema, o importante é pensar de que formas estes cineastas estão desenvolvendo as narrativas de seus filmes. Zózimo Bulbul é o pioneiro nesta reivindicação estética no cinema brasileiro. Fugindo da mera estética representativa onde uma civilidade lúdica negra é valorizada, Zózimo faz um cinema questionador que valoriza as subjetividades negras, mostrando que a negritude vai além do negão, do samba e da capoeira. Em sua cinematografia, repleta principalmente de curta metragens, Zózimo faz de seu cinema uma arma de resistência histórica e cultural das populações negras brasileiras. O cineasta começou sua carreira como ator no movimento do Cinema Novo, mas logo partiu para o próprio protagonismo na realização no cinema.

Inspirado pelos movimentos sociais dos anos 1960, indo pelas intelectualidades de Elridge Cleaver dos Panteras Negras e até pelo movimento Black Power que tomou as estéticas e os salões de dança do Brasil dos anos 1970, Zózimo foi uma reviravolta para o audiovisual brasileiro. Sua atuação na tv Excelsior, praticamente como o primeiro galã negro a contracenar com uma mulher branca na novela *Vidas em Conflito* é um marco também em uma outra estética que entrava em voga na época.

Sua maior contribuição para o cinema foi o seu curta metragem de estreia, *Alma no Olho* (1973). Feito com sobras de negativos do filme anterior, *Em Compasso*

de Espera (1970) de Antunes Filho, *Alma no Olho* é o primeiro filme crítico para as questões raciais brasileiras dirigidas por um cineasta negro que se tem notícia. O filme trata em forma de pantomimas a trajetória dos escravizados negros que foram sequestrados da África para o trabalho forçado nas terras americanas. O diferencial do filme está no seu experimentalismo, praticamente o único elemento narrativo do filme é o próprio corpo de Zózimo. Além de dirigir o filme o cineasta também atua, assina roteiro e produção. Através da expressão de seu próprio corpo o cineasta vai encenando a longa jornada negra em busca da libertação, ele representa a felicidade no continente africano, o pânico da travessia, a dor do trabalho forçado, a emancipação através da cultura e finalmente a libertação das correntes através da luta.



Alma no Olho – Zózimo rompendo com as históricas correntes brancas.

Fonte: <https://youtu.be/RTQlaxiokBA> Acesso em: 14/12/2018

A primeira vez que tive a oportunidade de assistir este filme foi durante o 13º Festival de Cinema de Ouro Preto. Nesta edição do evento foi organizado uma homenagem ao legado e patrimônio dos artistas Milton Gonçalves e Antônio Pitanga, conseqüentemente na mostra foram exibidos alguns filmes destes dois artistas, como *Ganga Zumba* (1963) de Cacá Diegues e *A Rainha Diaba* (1974) de Antônio Carlos Fontoura. Considerando a importância de *Alma no Olho* para a história do negro no

cinema brasileiro este filme também foi exibido. Assistir esse filme sem conhecer muito bem no momento quem era Zózimo Bulbul e qual era a importância de seu legado foi um choque. O corpo de Zózimo com seus sorrisos, pêlos e expressões em contraste com um cenário vazio e branco me deu uma sensação de identificação e felicidade sem igual, não é sempre que o corpo negro é representado com todo este detalhe.

Alma no Olho é o filme mais marcante da carreira de Zózimo mas o cineasta no decorrer de sua cinematografia dirigiu e atuou em alguns outros filmes que engrandecem as masculinidades negras, como é o caso dos curta metragens *Dia de Alforria (?)* (1981) dirigido pelo cineasta homenageando a trajetória de resistência do sambista Aniceto do Império Serrano e *O Papel e o Mar* (2010) dirigido por Luiz Antônio Pilar, onde Zózimo interpreta o João Candido, revolucionário da Revolta da Chibata, contracenando um fictício encontro com Carolina Maria de Jesus, a favelada escritora paulista. Ambos filmes retratam figuras masculinas de envergadura, mostrando assim que os homens negros também fazem história.

Da mesma forma que Zózimo aproveitou o embalo dos insurgentes movimentos de libertação que aconteciam pelo mundo todo na transição para a década de 1970, no continente africano cineastas lutavam com suas câmeras por outras representações. O cinema na África negra sempre foi território permitido para os colonos brancos, porém com os movimentos de independência diversos países usavam da linguagem cinematográfica para dar continuidade a este movimento de libertação. Cineastas como Ousmane Sembène, Djibril Diop Mambéty, Med Hondo, dentre outros ressignificavam as imagens do cinema pensando em um cinema feito por negros para negros. Desta forma, outras representações para as masculinidades foram criadas, se distanciando do imaginário do homem negro africano como primitivo e supersticioso. Na maioria das narrativas africanas, os personagens não se destacam como em outras escolas de cinema, já que quando os cineastas africanos repensam a forma de se fazer cinema eles se assemelham da maneira de como eles tecem suas narrativas, inspiradas pela tradição oral. Desta forma, os protagonistas de muitos dos filmes africanos não são só um personagem, mas sim toda uma alegoria por trás desta

figura. Destacamos aqui o filme *Keita! O legado do Griot* (1995) dirigido por Dani Kouyaté, que trata da importância da figura do Griot na permanência da memória coletiva para as futuras gerações ao contar a história do épico de Sundiata Keita fundador do Império do Mali. Os cinemas africanos nos aparecem como uma outra possibilidade estética para as masculinidades negras por propor uma abordagem do homem negro como sujeito histórico, tanto no legado ancestral como um homem contemporâneo como todos os outros.



O legado do Griot nas sociedades africanas

Fonte: http://www.cinecachoeira.com.br/wp-content/uploads/2015/07/keita_photo_11.jpg Acesso em: 14/12/2018

Um caso interessante para se pensar as dinâmicas na produção cinematográfica do continente africano é o filme sul-africano *Inxeba* (2017) do diretor John Trengrove. O filme retrata a história de três homens em um acampamento durante o Ulwaluko, um ritual de iniciação masculina dos Xhosa. Tensões nesse ritual que prepara os meninos para se “tornarem” homens através de treinamentos de sobrevivência e da execução da circuncisão criam um conflito entre os três protagonistas do filme. Após suas primeiras exhibições, filme desenvolveu uma polêmica sendo acusado de expor rituais dos Xhosa, os artistas que participaram do filme alegaram que este problema se deu por ser um ato de homofobia. Por outro lado, alguns intelectuais dentre os Xhosa acusaram o filme de apropriação cultural, já

que o diretor é branco e nenhum retorno financeiro chegou aos Xhosa, porém, estes mesmos alegaram que a discussão é importante apesar da abordagem.

Para completar esta breve digressão pelos cinemas da diáspora africana, apresento agora algumas colocações sobre o cinema negro dos Estados Unidos. Por causa de seu contexto político-econômico nos Estados Unidos cineastas negros conseguiram produzir seus filmes desde os princípios da consolidação da indústria cinematográfica. Oscar Micheaux é o cineasta pioneiro por conseguir criar desde o período silencioso filmes que lidassem com as questões sociais dos negros estadunidenses, esse movimento ficou conhecido como *race movies*. Em filmes como *Within Our Gates* (1920) o cineasta trata das segregações através do renascimento da KKK, das migrações para o norte, de relações inter-raciais, ou seja, de várias questões pertinentes para um movimento emergente que pensava um novo negro nos Estados Unidos.

No fervor dos anos 1970 surgiu nos EUA um movimento cinematográfico independente onde cineastas negros inspirados pelas ações dos Panteras Negras e de todas as problemáticas envolvendo as populações negras urbanas criaram este estilo de cinema. Regado a música soul e funk o *Blaxploitation*, como ficou conhecido o estilo, lutou por outras representações negras, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) produzido, musicado, editado, dirigido e estrelado por Melvin Van Peebles é um filme marco do gênero que retrata a fuga de um homem negro das autoridades brancas. Inovador tanto na temática como na narrativa cinematográfica este filme instaurou o movimento de *Blaxploitation*, originando filmes como *Shaft* (1971) de Gordon Parks, mas que logo acabou sendo cooptado pela indústria branca subvertendo a sua intenção militante original.

Na contemporaneidade ainda acompanhamos uma prolífica produção cinematográfica nos Estados Unidos que repense as estéticas negras, o cineasta de maior destaque é Spike Lee com uma considerável cinematografia. Em seus filmes o diretor e ator trata das dificuldades da vida urbana de negras e negros com um cunho político. Em seu filme *Malcolm X* (1992), estrelado por Denzel Washington, o cineasta faz uma grande contribuição retratando a trajetória desta figura histórica. Diversos

outros filmes poderiam ser citados aqui, faço destaque aos filmes: *Django Livre* (2012; direção: Quentin Tarantino); *Moonlight* (2016; direção: Barry Jenkins); *Corra!* (2017; direção: Jordan Peele) e *Pantera Negra* (2018; direção: Ryan Coogler). Todos estes filmes conseguiram obter destaque na mídia e nas bilheterias, o mais expressivo talvez seja *Moonlight* (2016) por ter vencido o prêmio de Melhor Filme no Oscar de 2017, um feito de grande destaque para um filme que lida com a sexualidade de um homem negro que por dificuldades sociais acaba entrando para vida do crime.



Moonlight – Sob a luz do luar.

Fonte : <http://prod-upp-image-read.ft.com/23877938-f449-11e6-95ee-f14e55513608> Acesso em: 14/12/2018

Possibilidades pedagógicas – masculinidades como teorias de gênero

O cinema é um artefato cultural que desperta sentimentos, percepções, afetos e reflexões naqueles que com ele interagem. Por sua potência estética e criativa o cinema é um artefato importante para as práticas pedagógicas. Assistir a um filme, como dito anteriormente, é uma possibilidade de se pensar sobre a realidade que nos cerca, mesmo o cinema não sendo uma representação total do real, mas refletir sobre os conflitos e as narrativas presentes em um filme é uma forte possibilidade pedagógica.

A escola deve ser um espaço crítico que abarque as necessidades sociais através das discussões presentes na sociedade. As discussões sobre gênero se tornam

cada vez mais presentes nos cotidianos escolares, apesar de toda a resistência da parcela mais reacionária da sociedade. Para pensar em uma educação que não reproduza o patriarcado e o machismo da sociedade é preciso se pensar sobre a masculinidade como um dos elementos que compõem uma identidade complexa e fluída, longe do padrão monolítico e enrijecido de outrora. Deve-se incentivar aos meninos - e também as meninas – a pensar as masculinidades como mais uma forma de ser humano em pluralidade, a complexidade não é uma coisa exclusiva das mulheres, os sentimentos dos seres humanos devem se manifestar da maneira que for, meninos também choram.

Os filmes apresentados aqui neste texto nos possibilitaram a pensar nos efeitos da colonialidade nos dias de hoje, criticar esse projeto político é um dos primeiros passos para a descolonização. Percebemos com os apontamentos do texto como a colonialidade afetou as relações entre gêneros e raças, essa discussão precisa adentrar os cotidianos escolares, reconhecendo que o Brasil é parido através do estupro da negra e da indígena pelo colono português. A masculinidade negra só é bem quista quando o assunto é a exploração laboral. Conforme o pensador Ngũgĩ Wa Thiong'o afirma, é preciso descolonizar as mentes, desta forma é preciso descolonizar os currículos, as práticas pedagógicas e os cotidianos escolares destas amarras colônias e pensar em outras formas de relação, outras formas de identidade. Como afirma Fanon (1968):

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda viva da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos. Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a "coisa" colonizada se faz no processo mesmo da qual se liberta (p. 26-27).

A descolonização é um processo de libertação, apesar de suas novas configurações na contemporaneidade como a necropolítica, existe um constante movimento de resistência e criação que propõem alternativas para este movimento.

Ressalto aqui duas políticas públicas que promovem esta mudança: a Lei de cotas para o ensino superior e cargos públicos e a Lei 10.639/03 que institui a obrigatoriedade da presença de culturas e histórias africanas e brasileiras nos cotidianos escolares, estas conquistas para a população negra são consequências da luta do movimento negro em promover melhorias para o mundo negro.

Este movimento de insurgência cada vez toma mais forma, no caso do cinema acontece atualmente a emergência do cinema negro brasileiro, devido a acessibilidade a tecnologias de produção e distribuição através da internet, cada vez mais jovens cineastas fazem seus filmes independentemente e utilizam plataformas como o *Youtube* para compartilhar seus filmes. Pensando na discussão apresentada neste texto trago alguns curtas-metragens de fácil acesso que podem ser exibidos em salas de aula nos diferentes segmentos da educação básica. Alguns deles estão disponíveis no *Afroflix*¹⁸, uma plataforma independente que agrupa filmes que tenham na produção pelo menos um profissional de pele negra. Os filmes são: *Picolé, Pintinho e Pipa* (2006; direção: Gustavo Mello)¹⁹ que retrata a peraltice de meninos em uma comunidade; *Kiko e Nequinha* (2013; direção: Luciano Vidigal)²⁰ sobre a relação de um jovem casal onde a menina luta para que o menino não seja mais um a morrer pelas mãos do tráfico; *Lá do Alto* (2015; direção: Luciano Vidigal)²¹ que fala da relação entre uma família negra só de homens, ressaltando a importância da paternidade, papel social tão negado a homens negros; os três filmes são produções da Companhia Nós do Morro do Vidigal; e *Esconde-Esconde* (2016; direção: Don Felipe)²² uma crítica ao genocídio da juventude negra.

18 <http://www.afroflix.com.br>

19 https://youtu.be/fn_eY3FWe_o

20 <https://youtu.be/ClkEPIAlqFk>

21 <https://vimeo.com/201205979>

22 <https://youtu.be/tCRoj6sikd0>



Fontes: https://youtu.be/fn_eY3FWe_o , <https://youtu.be/ClkEPiAlqFk>,
<https://vimeo.com/201205979> , <https://youtu.be/tCRoj6sikh0> .

Considerações finais

Este texto pretendeu abordar de forma geral e introdutória as representações masculinas negras pelo cinema mundo afora. Diversos outros caminhos poderiam e podem ser tratados a partir de tal abordagem. Este primeiro ensaio buscou apresentar alguns apontamentos sobre as masculinidades pensando em dar mais subsídio à discussão. Além de reforçar a crítica aos estereótipos para os homens negros, frequentes na historiografia mundial do cinema, a intenção do trabalho era propor outras estéticas para estas masculinidades que não caiam nas velhas armadilhas coloniais.

A cinematografia apresentada e a trajetória dos cineastas negros apresentados no decorrer deste texto deve ser como uma potência para rompermos com este legado histórico de sub-representação. O cinema deve ser uma arma que combata este histórico de descaso ao homem negro, o cinema deve ser um artefato de reflexão que nos cure das feridas históricas e nos proporcione força para mudarmos

esse cenário.

O preto é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper este círculo infernal, ele explode. Impossível ir ao cinema sem me encontrar. Espero por mim. No intervalo, antes do filme, espero por mim. Aqueles que estão diante de mim me olham, me espionam, me esperam. [...] O coração me faz girar a cabeça. Um estropiado da guerra do Pacífico disse a meu irmão: “Aceite a sua cor como eu aceito o meu cotoco; somos dois acidentados”. Apesar de tudo, recuso com todas as minhas forças esta amputação. Sinto-me uma alma tão vasta quanto o mundo, verdadeiramente uma alma profunda como o mais profundo dos rios, meu peito tendo uma potência de expansão infinita. Eu sou dádiva, mas me recomendam a humildade dos enfermos... Ontem, abrindo os olhos ao mundo, vi o céu se contorcer de lado a lado. Quis me levantar, mas um silêncio sem vísceras atirou sobre mim suas asas paralisadas. Irresponsável, a cavalo entre o Nada e o Infinito, comecei a chorar (FANON, 2008, p. 146).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP**, São Paulo. 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. **Lei n. 10.639**. Diário Oficial da União, Brasília, 10 jan. 2003.

BRASIL. Ministério da Educação. **Lei n. 12.711**. Diário Oficial da União, Brasília, 29 ago 2012.

DIAWARA, Manthia. O Espectador Negro – Questões acerca da Identificação e Resistência (Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance). Tradução: Heitor Augusto. **Film Theory and Criticism – Introductory Readings**. 6ª edição. New York. Oxford University Press, 2004.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro**. In: Jeferson De. (Org.). Dogma Feijoada o Cinema Negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, v. 1, p. 17-101.

CARVALHO, Noel dos Santos. O Produtor e o Cineasta Zózimo Bulbul – O Inventor do Cinema Negro brasileiro. **Revista Crioula**, n. 12, 1 nov. 2012.

FANON, Frantz. **Condenados da terra**, Tradução: José Laurênio Mello, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FAUSTINO, Deivison Nkosi. (2014). **O pênis sem o falo**: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva Alterman (Org.). Feminismos e

masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 75-104. 2014.

GUERÓN, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU editora, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MBEMBE, Achille. **As formas africanas de auto-inscrição**. *Estud. afro-asiát.* [online]. 2001, vol.23, n.1, pp.171-209.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**, Lisboa, Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. "Necropolítica", *Temáticas*, nº32, 2015.

NOGUERA, Renato. Dos condenados da terra à necropolítica: Diálogos filosóficos entre Frantz Fanon e Achille Mbembe. **Revista Latinoamericana do Colégio Internacional de Filosofia** n. 3. 2016.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? **Revista Democracia Viva** n. 22, p. 64-69, jun /jul 2004.

RESTIER, Henrique. **Como é ser um homem negro no Brasil?** Justificando. 03 Jul 2017a. Disponível em <http://www.justificando.com/2017/07/03/como-e-ser-um-homem-negro-no-brasil/>

RESTIER, Henrique. **O mal-estar da masculinidade negra contemporânea**. Justificando. 16 ago 2017b. Disponível em <http://www.justificando.com/2017/08/16/o-mal-estar-da-masculinidade-negra-contemporanea/>

RESTIER, Henrique. **Por que tenho orgulho de ser um homem negro?** Justificando. 18 jan 2018. Disponível em <http://www.justificando.com/2018/01/19/por-que-tenho-orgulho-de-ser-um-homem-negro/>

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. O cinema político africano e o direito de narrar. **Revista Amalgama**, mar. 2011.

RODRIGUES, José Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. 3. ed: Pallas, 2011.

ROSA, Waldemir. **Observando uma masculinidade subalterna**: homens negros em uma democracia racial. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero VII – Gênero e Preconceitos, 2006, Florianópolis. Anais Fazendo Gênero VII. Florianópolis: Editora Mulheres, v. 1. p. 1-7, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a Educação**: diversidade, descolonização e redes. Petrópolis, RJ:

Vozes. 2012.

SOUZA, Rolf Ribeiro de. Falomaquia: Homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do Ocidente. **Revista Antropolítica**, n.34, p. 35-52, 2013.

Referências filmográficas

A Negação do Brasil (2000; direção: Joel Zito Araújo; Brasil)

A Rainha Diaba (1974; direção: Antônio Carlos Fontoura; Brasil)

Aitaré da Praia (1925; direção: Gentil Roiz; Brasil)

Alma no Olho (1973; direção: Zózimo Bulbul; Brasil)

Barravento (1961; direção: Glauber Rocha; Brasil)

Cidade de Deus - 10 Anos Depois (2012; direção: Cavi Borges e Alonquel Uchôa; Brasil)

Cidade de Deus (2002; direção: Fernando Meirelles e Cátia Lund; Brasil)

Cidade dos Homens (2007; direção: Paulo Morelli; Brasil)

Corra! (2017; direção: Jordan Peele; Estados Unidos da América)

Dia de Alforria (?) (1981; direção: Zózimo Bulbul; Brasil)

Django Livre (2012; direção: Quentin Tarantino; Estados Unidos da América)

Em Compasso de Espera (1970; direção: Antunes Filho; Brasil)

Esconde-Esconde (2016; direção: Don Felipe; Brasil)

Ganga Zumba (1963; direção: Cacá Diegues; Brasil)

Inxeba (2017; direção: John Trengrove; África do Sul)

Keïta! O legado do Griot (1995; direção: Dani Kouyaté; Burkina Faso)

Kiko e Neguinha (2013; direção: Luciano Vidigal; Brasil)

Lá do Alto (2015; direção: Luciano Vidigal; Brasil)

Malcolm X (1992; direção: Spike Lee; Estados Unidos da América)

Moonlight (2016; direção: Barry Jenkins; Estados Unidos da América)

O Nascimento de Uma Nação (1915; Direção: D.W. Griffith; Estados Unidos da América)

O Papel e o Mar (2010; direção: Luiz Antônio Pilar; Brasil)

Orfeu (1999; direção: Cacá Diegues; Brasil)

Pantera Negra (2018; direção: Ryan Cogler; Estados Unidos da América)

Picolé, Pintinho e Pipa (2006; direção: Gustavo Mello; Brasil)

Rio, Zona Norte (1957; direção: Nelson Pereira dos Santos; Brasil)

Shaft (1971; direção: Gordon Parks; Estados Unidos da América)

Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971; direção: Melvin Van Peebles; Estados Unidos da América)

Tropa de Elite (2007; direção: José Padilha; Brasil)

Within Our Gates (1920; direção: Oscar Micheaux; Estados Unidos da América)

Data de envio: 24/08/2018

Data de aceite: 05/11/2018