



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 930

**Para uma descolonização da imagem cinematográfica:
conversa com Clara Anastácia, Luis Gomes e Gabriela Gaia
Meirelles**

**Hacia una descolonización de la imagen cinematográfica:
conversación con Clara Anastácia, Luis Gomes y Gabriela Gaia
Meirelles**

**Towards a decolonization of the cinematographic image:
conversation with Clara Anastácia, Luis Gomes and Gabriela
Gaia Meirelles**

Antoine Nicolas Gonod d'Artemare

Graduado em Cinema pela École Nationale Supérieure des Métiers de L'Image et du Son, França. Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ). Rio de Janeiro (RJ). Brasil.

E-mail: antoine.dartemare@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2728-8641>

Resumo: Nesta entrevista, conversamos com os cineastas brasileiros Clara Anastácia, Luis Gomes e Gabriela Gaia Meirelles para refletir sobre a (des)colonização da imagem cinematográfica. Buscamos analisar de que forma a colonialidade do poder permeia não só a sociedade brasileira, mas também, de forma mais específica, as obras e as estruturas do audiovisual no país. Para isso, analisamos os filmes *Pinho Sol* (2020), *Linhas* (2022) e *Escasso* (2022), gestados por esses cineastas, a partir dos quais foi possível observar proposições para uma descolonização da imagem cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema; Imagem; Brasil; Colonialidade do poder.

Resumen: En esta entrevista, hablamos con los cineastas brasileños Clara Anastácia, Luis Gomes y Gabriela Gaia Meirelles para reflexionar sobre la (des)colonización de la imagen cinematográfica. Pretendemos analizar cómo la colonialidad del poder impregna no sólo la sociedad brasileña, sino también, más concretamente, las obras y estructuras del sector audiovisual en el país. Para ello, analizamos las películas *Pinho Sol* (2020), *Linhas* (2022) y *Escasso* (2022) creadas por estos cineastas, a partir de las cuales fue posible observar proposiciones para una descolonización de la imagen cinematográfica.

Palabras clave: Cine; Imagen; Brasil; Colonialidad del poder.



Abstract: In this interview, we talked to Brazilian filmmakers Clara Anastácia, Luis Gomes and Gabriela Gaia Meirelles to reflect on the (de)colonization of the cinematographic image. We sought to analyze how the coloniality of power permeates not only Brazilian society, but also, more specifically, the works and structures of the audiovisual field in the country. To do so, we analyzed the films *Pinho Sol* (2020), *Linhas* (2022) and *Escasso* (2022), created by these filmmakers, from which it was possible to observe propositions for a decolonization of the cinematographic image.

Keywords: Cinema; Image; Brazil; Coloniality of power.

Os filmes abordados nessa entrevista podem ser considerados como integrantes do chamado cinema negro brasileiro, termo que engloba filmes muito diversos e heterogêneos em relação a narrativas e estéticas, reunidos, por vezes, apenas pelo fato de possuírem em comum uma autoria negra (MORAES *et al.*, 2020). Esse pertencimento, contudo, não os obriga a tratar da experiência negra ou de questões raciais (*Ibid.*), embora esse seja o caso dos filmes analisados nesta entrevista. É preciso reconhecer, como aponta a pesquisadora Tatiana Carvalho Costa (*apud Ibid.*), que a história do cinema nacional está repleta de tentativas de limitar a presença negra nas telas¹, e, mesmo que os corpos negros fossem enquadrados e iluminados, muitas vezes essa aparição era feita a partir de um olhar externo. Exemplo disso é o Cinema Novo brasileiro, palco de um olhar predominantemente masculino, branco e de classe econômica privilegiada, desde o qual foram representados os personagens negros e suas vivências (CARVALHO COSTA *apud Ibid.*).

Tal exclusão da produção do sensível não se restringe ao cinema, mas abrange também a produção discursiva e estética. A cineasta Everlane Moraes assinala, por exemplo, a existência de um conjunto de representações picturais de pessoas negras que, do período colonial até hoje, refletem um enquadramento racista e colonial da sociedade brasileira (*Ibid.*)². A nosso ver, esse enquadramento é sintomático de como a colonialidade do poder (QUIJANO, 2005)³ molda, ainda hoje, a sociedade brasileira e, mais especificamente, o setor do cinema e audiovisual. Julgamos possível afirmar isso

¹ Sobre a ausência de personagens negros no cinema e audiovisual brasileiro, ver, por exemplo, o filme *A negação do Brasil* (2000) de Joel Zito Araújo.

² O artigo “Sob a luz tropical: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil” aborda algumas dessas representações (VELASCO, 2016).

³ Para Aníbal Quijano, estaríamos vivendo em um mundo marcado por aquilo que chama de colonialidade do poder. Esse regime se estrutura, para ele, em três eixos: 1. a ideia [fantasiosa, de um ponto de vista biológico] de “raça”, substituída depois pela ideia de “cor de pele” — que legitimou não apenas as relações de dominação social entre colonizadores e colonizados, mas também a classificação racial da população e a distribuição racista do trabalho. 2. Formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e produtos: da escravidão até a relação capital-salário, há determinadas formas de controle de trabalho que se articulam em função da ideia de raça e seriam, de certa forma, efeitos e instrumentos da colonialidade do poder. 3. Em terceiro lugar, uma perspectiva eurocêntrica do conhecimento levou ao menosprezo, à repressão e a expropriação dos saberes, tecnologias e da cultura dos colonizados — assim como a imposição da cultura e dos saberes dos colonizadores.

na medida que, como será debatido nessa entrevista: 1. a ideia de raça (ou de cor de pele) age como critério a partir do qual foi estabelecida uma distribuição racista do trabalho no audiovisual brasileiro, dificultando, assim, o ingresso (e a permanência) de cineastas negros e a possibilidade de acesso a recursos de produção⁴; 2. o predomínio de olhares brancos ao longo da história do cinema e do audiovisual brasileiro nos parece indicar a maneira como, em um âmbito mais amplo, a colonialidade do poder levou à instauração e à dominação de uma perspectiva eurocêntrica de conhecimento. Tal processo fez com que os saberes, as tecnologias e a cultura das populações colonizadas fossem menosprezadas, reprimidas ou expropriadas (*Ibid.*, p. 121), o que impactou também, de forma específica, o cinema brasileiro.

Para compreender os impactos da colonialidade do poder sobre o cinema, é de grande ajuda a imagem trazida por Quijano, que compara essa perspectiva eurocêntrica a um espelho capaz de distorcer a realidade, as subjetividades e intersubjetividades das populações colonizadas (*Ibid.*, p. 130). Desse modo, é como se os filmes atravessados por relações coloniais de poder agissem como espelhos nos quais o sujeito colonizado não conseguiria se enxergar e enxergar a sua realidade — isto é, os espelhos funcionariam como dispositivos de colonização do olhar.

Rompendo com esse espelhamento distorcido dos corpos negros pelo cinema majoritariamente branco, o diretor e ator Zózimo Bulbul, através da sua obra, construiu os alicerces para a emergência do cinema negro brasileiro, em particular com seu filme *Alma no olho* (1973), que aborda de forma direta e incisiva problemáticas raciais (MORAES *et al.*, 2020). A ele vão se juntar outros diretores como Antônio Pitanga, Joel Zito Araújo e Jeferson De, e, mais recentemente, uma nova onda de cineastas negros como André Novais, Yasmin Thayná, Gabriel Martins, Everlane Moraes, Ana Pi e Aline Motta – um pequeno grupo heterogêneo que ingressou no cinema e no audiovisual brasileiro entre 2010 e 2020 (*Ibid.*). Trata-se de cineastas que oferecem não apenas uma perspectiva negra sobre a história e sobre o imaginário, mas também outras formas de presenças nas telas que se afastam da representação estereotipada, preconceituosa e desonesta dos corpos negros e de suas experiências por cineastas brancos (*Ibid.*).

Pinho Sol (2020), *Linhas* (2022) e *Escasso* (2022) são, portanto, herdeiros dessa busca por uma descolonização da imagem cinematográfica. Poderíamos dizer, retomando a expressão proposta pela curadora brasileira Kênia Freitas (*apud* MORAES *et al.*, 2020), que esses filmes propõem um “deslocamento do olhar” em relação ao

⁴ Para dados sobre a sub-representação da população não-branca no audiovisual, consultar os estudos do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). [<https://gema.iesp.uerj.br/projeto/projeto-a-cara-do-cinema-nacional/>].



cinema brasileiro passado. No videoclipe *Pinho Sol* (2020), Clara Anastácia⁵ coloca em letras e em imagens, de forma poética, problemáticas coloniais como a violência racializada do Estado brasileiro ou, ainda, a distribuição racista do trabalho fruto do regime de poder colonial. Por sua vez, *Linhas* (2022), dirigido por Luis Gomes⁶, relata a história do reencontro de dois amigos de infância em Mesquita, uma cidade da Baixada Fluminense. O filme lança luz sobre espaços e corpos periféricos e racializados que, historicamente, são relegados a uma certa invisibilidade, assim como nos oferece a oportunidade de perceber como a colonialidade do poder é capaz de moldar e preconceituar nosso olhar em relação a essas pessoas e esses espaços. Por fim, *Escasso* (2022), falso-documentário dirigido por Gabriela Gaia Meirelles⁷ a partir de uma ideia e de um roteiro de Clara Anastácia, nos apresenta uma personagem negra construída à revelia dos clichês presentes no audiovisual brasileiro. Nele são abordadas algumas problemáticas políticas urgentes para a sociedade brasileira contemporânea, como a fome, o direito à moradia e a violência racializada.

Nossa conversa com esses três cineastas ambicionou interrogar, no âmbito da sociedade brasileira, a colonialidade da imagem cinematográfica. A imagem é encarada aqui em um sentido amplo e, portanto, não se restringe à materialidade fotográfica, mas abarca também um gesto indissociável tanto da composição racial das equipes (diante e por trás da câmera) quanto dos territórios e luzes capturados pelas lentes desses projetos.

Antoine d'Artemare: Estamos aqui para pensar a questão da (de)colonialidade da imagem cinematográfica. Antes de tudo, queria perguntar o que faz do Brasil, ainda hoje, ser um país colonial, no sentido proposto, por exemplo, pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005)? De que forma filmes como *Pinho Sol* (2020), *Escasso* (2022) ou *Linhas* (2022) vão refletir essa colonialidade do poder que atravessa a sociedade brasileira?

Clara Anastácia: Antes de pensar o audiovisual, acho importante pensar o Brasil. Temos no país uma hierarquia muito clara – que é uma hierarquia racial. Há uma tentação, para expiar a culpa do branco, de dizer que é uma questão social. Mas em

⁵ Clara Anastácia é escritora, cantora, artista visual, roteirista e diretora oriunda da Pavuna, bairro da Zona Norte de Rio de Janeiro.

⁶ Luis Gomes é cineasta e pesquisador, atua como diretor, diretor de fotografia e cientista social. É de São João de Meriti, cidade do Estado de Rio de Janeiro vizinha da Pavuna, onde cresceu. Possui mestrado em Cinema (PPGCINE - UFF).

⁷ Gabriela Gaia Meirelles é diretora, roteirista e artista multimídia do Rio de Janeiro. cursou Cinema na Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro.

realidade a questão social vem depois da questão racial no Brasil. Quando a gente vai nos bairros mais pobres de todo o país, não vou dizer que são apenas pessoas negras, mas são [principalmente] pessoas não brancas. Óbvio que a maioria ali é negra, mas existem também nesses espaços pessoas que podemos chamar de “pardos”, ou pessoas “racializadas” (cujo tom da pele é branco, mas possuem traços negroides ou indígenas). E essa maior presença de pessoas não brancas é a consequência exclusiva do dado histórico do processo colonizatório do país pela população europeia (não só de Portugal, mas de vários outros países) que esteve aqui não só escravizando, mas colonizando e catequizando.

O registro da escravidão está muito pautado, ainda hoje, a partir da fala das pessoas negras, mas isso faz com que esqueçamos de retratar também as culturas indígenas, que vivenciaram tanto um processo de desterritorialização quanto de catequização. Então, o processo colonizatório não se reduz à escravidão. Ela é o maior crime cometido na história contemporânea, a meu ver, mas a colonização começa a partir do momento em que o indígena se encontra desabrigado da sua própria terra e o africano retirado de sua terra para ser levado a um outro país onde vai ser extremamente desapropriado de sua cultura, de sua língua, de seu entendimento como ser, como pessoa. E nenhuma reparação foi feita até hoje. Apenas se especula a partir de “se(s)”: “se essa reparação fosse feita, a gente teria um país assim, assado...”. E o que temos, na verdade, é uma descendência que possui uma herança colonial em suas atitudes que está enraizada estruturalmente no país. Porque a colonização impõe um determinado gesto, uma determinada forma de existir no mundo, de comer, de falar, de se vestir, de dançar, de se portar. Existe uma educação colonial, e se libertar disso é justamente se deseducar do colonizador – ou, como propõe Beatriz Nascimento no filme *Ôrí* (1989), do qual é roteirista e narradora, é preciso refazer e re-entender nosso gesto. Além disso, a gente tem uma hierarquia e uma estrutura racista (entendendo o racismo não apenas entre o branco e o negro, mas também entre o branco e o não-branco) que faz com que a gente tenha uma definição clara de quem pode viver e de quem deve morrer, como explica o [filósofo camaronês] Achille Mbembe em seu livro *Necropolítica* [2018]. De fato, toda política colonial é pautada na morte (a morte cultural, a intelectual, a linguística e a do corpo em si), para todos aqueles que não compactuam com o colonizador, ou que não ascenderam à sua figura e semelhança.

Para Frantz Fanon, existem duas problemáticas no racismo: a primeira é que “os brancos se consideram superiores aos negros” (2020, p. 24) – e isso é um fato. A segunda é que o negro passa sua vida inteira a querer ser branco e a “demonstrar aos brancos, custe o que custar, a riqueza de seu pensamento, o poderio equiparável da sua mente” (*Ibid.*). Na verdade, essas duas atitudes são péssimas: eu não preciso passar

minha vida inteira para provar que eu sou melhor do que ninguém, e ninguém precisa passar uma vida inteira me diminuindo. Por mais que possa ser duro ouvir isso – especialmente para as pessoas que sofrem de forma mais direta –, a colonização não afeta só os negros ou não brancos, ela afeta todos nós.

AA: Você teria algum exemplo de como o racismo se dá de forma estrutural no Brasil hoje?

CA: A gente vai vendo, nas pequenas camadas estruturais do Brasil, como essa colonização se dá. Um exemplo básico é o da empregada doméstica, uma herança da Casa-Grande⁸. Mas a gente pode pensar também essas questões no âmbito do audiovisual, observando como essa hierarquia se dá nesse setor específico. Por exemplo: quem são os diretores, quem são os fotógrafos? Dentro das equipes de filmagem, há várias hierarquias. Porque a colonização é feita de hierarquias. Então você vai ter toda essa hierarquia de cargos (o roteirista, o fotógrafo, o editor, o colorista, o figurinista, a produção, a produção executiva, etc) que, quando se desloca para um sistema decolonial, não existe mais. Porque a gente vai falar sobre *quilombos* ou *aquilombamentos*⁹, pensando outras estruturas não mais pautadas pela hierarquia.

E para além de quem é o dono, de quem pôde fazer essa obra, tem uma hierarquia em relação à possibilidade de ter acesso a essa matéria-prima, aos estudos, a essa amplidão do olhar, à abstração social para poder, por exemplo, ter um momento para enxergar a luz, para fotografar. O que é poder ser fotógrafo hoje, o que é poder tratar uma cor? A hierarquia está muito mais ligada àquele que tem mais tempo de visão de mundo do que exatamente aquele que “pode poder”. O proletariado, por exemplo, não tem esse tempo, porque passa muito tempo dentro do ônibus, se locomovendo do trabalho para a casa ou da casa para o trabalho. Então você tem aqueles que podem escolher viver, que podem ter esse tempo de estudar, de não precisar trabalhar, de não precisar se preocupar com contas, etc. Porque é preciso desse momento para poder aprender, desapegar, desaprender para aprender de novo, errar e acertar, etc. Disso resulta o fato de ter pessoas [não-brancas] pensando no cinema mais tardiamente. Por que uma pessoa branca de trinta anos já realizou cinco filmes enquanto uma pessoa

⁸ Casa-Grande se refere à moradia do senhor escravocrata, nas propriedades rurais ou fazendas do Brasil colonial, em oposição à senzala, o alojamento dos escravizados.

⁹ “Historicamente, um quilombo era uma comunidade de refugiados composta por pessoas negras que fugiram da escravidão durante o período colonial brasileiro. [...] Enquanto ainda existem comunidades relacionadas aos quilombos originais, também usamos as palavras quilombo e aquilombamento de forma simbólica, para nomear grupos de negros que se unem para resistir ao racismo e à neo-colonialidade.” (MORAES *et al.*, 2020, tradução nossa)

negra só tem um, ou ainda está fazendo seu primeiro filme? Essa desigualdade é o resultado de um sistema, porque nem todo mundo “pode” ou “pode poder”, sabe?

AA: Como seu videoclipe *Pinho Sol* (2020) vai refletir essa colonialidade do poder que atravessa a sociedade brasileira?

CA: *Pinho sol* é uma música que se desdobrou e se ressignificou bastante no videoclipe. A música em si é uma reverência ao Rafael Braga, um menino negro do Rio de Janeiro que foi preso injustamente quando voltava para casa. Estava tendo na cidade uma manifestação de professores, numa época marcada por uma maior presença de protestos e militância nas ruas, e Rafael tinha acabado de comprar para sua mãe uma garrafa de Pinho Sol, um produto de limpeza muito popular e barato no Brasil. Ele foi parado pela polícia, que alegou que Rafael carregava um coquetel Molotov, e isso levou à sua prisão. Então a música é uma referência a esse acontecimento, à prisão – totalmente injusta – de Rafael Braga, que não tem, até hoje, sua liberdade garantida, já que está cumprindo sua pena. Isso é o mais doloroso de tudo. *Pinho Sol* (2020) dialoga com essa potência, do que é o Rafael, e de todas as questões envolvidas nesse caso, mas ela aborda essas questões de um ponto de vista artístico, e não de um ponto de vista literal. Sua melodia é mais doce, até mesmo sexy. Sua letra discute esse lugar de alguém que está limpando “cada canto”. Trata também desse Sol que queima; desse momento em que, enquanto permanecia no escuro, acreditando que tudo estava fluindo nesse país, você percebe de repente um clarão, que não só desperta uma consciência, como também queima sua retina, digamos. Um clarão social com o qual você se queima e diante do qual, por vezes, escolhe até mesmo se tornar cego. Além disso, *Pinho Sol* (2020) é uma crítica também à ideia do topo, desse discurso tão constante sobre o que é ter o negro no topo. As imagens do topo e da pirâmide (que define as posições relativas, as hierarquias) reproduzem as relações de poder atual. Para mim, o acesso das minorias a uma posição de poder não passa por uma inversão da pirâmide, senão por uma horizontalidade. Eu não tenho interesse em exterminar nenhum povo da terra, eu tenho mais interesse em uma busca por um diálogo e uma relação horizontal, de sabedoria, de poder, de compartilhamento, etc.

AA: E para você, Luis, como foi a experiência de fotografar *Pinho Sol* (2020)?

Luis Gomes: Fiquei feliz para caramba com o convite para fotografar *Pinho*

Sol (2020), não só porque já conheço a Clara desde a infância, mas também pelo fato de poder realizar um clipe no meu próprio território. Todo o caminho que eu percorria para chegar até a casa onde filmamos, que era a casa da família da Clara, era muito familiar para mim. Filmamos também no Pavunense [Football Club], outro lugar importante da minha vivência, onde fiz vôlei, futebol... Tenho uma relação tão grande com a memória desse lugar que, quando cheguei lá para filmar, parecia que eu já tinha feito dez visitas de locação. Na realidade, não tivemos tanto tempo para fazer altas visitas de locação etc., mas foi tudo muito fluido graças à forma pela qual o território e a memória nos conduziram.

Eu acho importante respeitar nossa memória, nossa ancestralidade – não de uma forma muito romantizada, senão no sentido de você olhar para trás para perceber as construções que seus próprios parentes fizeram e que também construíram você. Há um desafio em ser negro e querer ocupar espaços de branco, você acaba querendo se anular, se embranquecer, rompendo com sua memória e sua ancestralidade – o que é de fato uma questão mais perigosa, correndo o risco de ser tornar um ser meio vazio de espírito. Então é necessário entender que a forma como você vai ocupar um lugar vai ser diferente da forma de um branco, né? Vai ser muito diferente. E o movimento que eu tenho em relação ao cinema é de fato pensar essa questão da memória. Não foi à toa que eu fiz uma pós-graduação em cinema pensando a questão da preservação audiovisual. Na minha pesquisa de mestrado estudei a Cultne TV, que é o maior acervo digital da Cultura negra da América Latina, que começa ali na década de oitenta. É um grupo de pessoas que começou a registrar, com vídeo, tanto os movimentos negros e indígenas, quanto o Movimento Sem Terra. E hoje em dia, trinta ou quarenta anos depois, essas imagens têm um grande valor e importância. Penso que nossa questão, enquanto cineastas, tem muito a ver com isso, porque fazer um filme não é apenas pensar sua produção e seu alcance em termos de público, durante sua curta vida de circulação em festivais. Mas é também pensar como esse filme será assistido e tocado os espectadores daqui a dez ou vinte anos. E é importante lembrar que esse debate que estamos tendo a respeito da decolonialidade, por mais que não se usasse esse termo, tem precedentes com pensadoras como Beatriz Nascimento, como Clara já falou, ou ainda Lélia Gonzalez (GONZALEZ, 2020). E no cinema também. Existiram vários outros cineastas negros que a história simplesmente apagou, seja porque os filmes não foram preservados, seja porque as pessoas que escrevem e falam sobre cinema não estavam interessadas em falar sobre esses cineastas. Exemplo disso é o próprio Zózimo Bulbul¹⁰,

¹⁰ Ator, cineasta e ativista brasileiro que fundou, em 2007, o Centro Afro Carioca de Cinema, que organiza o festival “Encontro de Cinema negro Zózimo Bulbul (Brasil, África, Caribe e outras diásporas)”.



um cineasta que, apesar de ser um grande marco para o cinema negro, tem sua história ainda muito desconhecida no mundo do cinema, de forma geral. Ou ainda o Waldir Onofre, que tratava com seus filmes do subúrbio carioca, como em *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975). E tem vários outros.

CA: Aqui você tocou em um ponto importante, Luis. Percebo que, muitas vezes hoje em dia, nossa geração [de cineastas negros] tem sofrido tanta pressão (no sentido de pressão para conquistar algo), que acabamos tendo dificuldade de radicalizar tanto quanto esses cineastas da história do cinema negro faziam. Chega um momento em que a gente precisa muito provar, apenas provar, fazendo com que gestos radicais falem. Eu queria ter a coragem do Itamar Assumpção¹¹, de poder, se um dia me perguntarem “o que é um movimento negro?”, responder apenas fazendo uma dança louca e falar: “é isso aqui”. Porque você às vezes você simplesmente fica com muito medo de perder o lugar ou a possibilidade de conquistar algo, não é?



Figura 1: Clara Anastácia. Fonte: *Pinho Sol*, 2020.

AA: Como foram as condições de produção do videoclipe, do ponto de vista da fotografia?

LG: A gente fez esse filme muito “na cara e na coragem”, com poucos equipamentos. Usamos minha câmera Black Magic, que é também a câmera que

¹¹ Cantor, músico e compositor brasileiro.

usamos em *Escasso* (2022), e filmamos tudo com a luz natural. Toda a filmagem de *Pinho Sol* (2020) foi abençoada pela luz, o que nos permitiu trabalhar muito bem a fotografia do filme. Além disso, ter uma câmera fluida era um ponto importante para o projeto. Clara chegou e falou assim: “Cara, cria aí, eu quero movimento”. Uma coisa que ficou muito na minha mente também foi poder dar visibilidade para esses rostos que estavam ali, nesse território.

AA: Luis, você também realizou esse ano um curta-metragem chamado *Linhas* (2022). Você poderia nos falar sobre o projeto, sua história?

LG: O filme conta a história de Sandro, um morador do centro do Rio de Janeiro que vai até a casa de sua avó (falecida), situada na chatuba de Mesquita, lugar onde passou sua infância. Ele vai até lá com o objetivo de pegar alguns documentos e anunciar a casa à venda. Só que nesse caminho, Sandro reencontra com Pepê, seu amigo de infância, que trabalha como mototaxista e o leva até seu destino. Uma vez lá, entram juntos na casa e acabam reencontrando objetos da infância, a partir dos quais começam a brincar e trocar. E a vida de Pepê se encontra, de fato, mudada por aquele reencontro. Pepê, desde pequeno, quer ser fotógrafo. Mas ele trabalha como mototáxi, e está precisando de dinheiro, de modo que planeja vender sua câmera semiprofissional, que carrega dentro de sua mochila. Só que depois desse reencontro com Sandro, e depois de se rever numa fotografia, criança, com essa câmera, ele desiste de vender esse objeto, de vender seu sonho.

AA: Há no filme a busca por um questionamento de como a colonialidade assombra o olhar do espectador, suas expectativas?

LG: Sim. No filme, eu brinco justamente um pouco com as expectativas do espectador em relação ao que poderia ter dentro dessa mochila, já que esse objeto só é revelado no final do filme, quando Pepê sobe de moto para as alturas, em um lugar vazio, onde saca de sua mochila a câmera, com a qual começa a tirar algumas fotografias da paisagem. A ideia era realmente tensionar essa expectativa a respeito do que poderia ter dentro da mochila. Poderia ser qualquer coisa, mas, infelizmente, como se trata de um personagem negro, acaba sendo muito esperado que ele carregue uma arma, ou drogas, ou algo do tipo.



AA: E o que o seu olhar, sua câmera e o projeto de *Linhas* (2022) em si têm de decolonial?

LG: O que me parece fugir do modelo de narrativa colonial, em *Linhas* (2022), é o fato de ter retratado um lugar que poucas pessoas retratam: a Baixada Fluminense. Filmamos em Mesquita, uma cidade da Baixada que é até relembada pela música funk. Chatubas são lugares que geralmente são favelas. É uma palavra indígena que remete a lugares meio pantanosos, que geralmente acabaram sendo ocupados por moradores pobres, formando favelas, como as chatubas da Penha ou de Mesquita. E a chatuba de Mesquita onde filmamos é um lugar que é muito conhecido, através do audiovisual e do jornalismo, por notícias de violência, tanto de violências policiais, quanto de violências entre facções criminosas, mas também de desaparecimentos de pessoas etc. Mesmo sendo uma cidade independente, que tem riquezas naturais, que tem toda uma vida cultural e econômica – essa economia não é repassada para a população, que é, em grande parte, uma população muito pobre. E escolhi filmar o *Linhas* (2022) no lugar mais “pesado” da chatuba de Mesquita.

AA: E o quão negra era a equipe desse filme, e o quão isso foi um critério importante para escolher os membros desses projetos?

LG: Desde o começo do projeto queria que fosse uma equipe majoritariamente negra, preta (de toda a produção participou somente uma pessoa branca, que foi o montador e designer de som Ricardo Mansur). Eu chamei para compor a equipe do filme pessoas que, na sua maioria, tinham uma vivência próxima com a realidade da chatuba. São pessoas que, se não são da própria Baixada, ao menos vieram de lugares mais periféricos. Porque queria que os membros da equipe pudessem realçar os elementos já presentes na nossa locação e incorporar suas memórias nela, para dar um ar um pouco mais documental ao filme. Eu imagino que se fossem pessoas muito de fora, vindas de uma realidade muito diferente, acho que isso talvez pudesse entrar em um certo conflito, ou em um lugar um pouco estereotipado que não esperava.

AA: Há um projeto que une vocês três, que é o *Escasso* (2022), que Clara idealizou, roteirizou, e no qual atua a partir de uma direção de Gabriela, fotografada por Luis. Vocês poderiam contar um pouco do processo de preparação do filme? Como emergiu o projeto?



CA: Em janeiro de 2020, comecei a escrever um texto sobre o amor. Eu queria falar um pouco do amor entre a comunidade negra, vamos dizer. E aí, ao terminar esse texto, entendi que ele não era sobre o amor, mas sobre como a gente se representa e qual é a diferença da representatividade e da identidade (não da identificação, necessariamente). A gente fala muitas vezes, no Brasil: “Ah, isso me representa”. Mas isso te representa em que lugar? Porque não necessariamente ter uma mulher negra me representa, né? Eu posso estar representada, mas não é necessariamente uma representatividade de quem eu sou.

Daí comecei a pensar sobre isso durante o carnaval (que precedeu à pandemia), que foi um momento de forte embate para mim, porque eu estava numa grande revolução interna a respeito da minha identidade. Eu queria entender não apenas quem eu era e o que eu queria, mas também o que queria produzir artisticamente depois de ter passado onze meses escrevendo para uma série da Netflix, tendo que escrever personagens negros, muitas vezes fora do meu entendimento. Não que eu achasse ruim, na verdade. Mas eu achava que a gente sempre traçava o mesmo lugar [para o negro].

AA: Existem, na sua percepção, formas estereotipadas de representar pessoas negras no audiovisual ainda hoje?

CA: Sim, tipo: como a gente retrata o Subúrbio? A gente vai retratar o Subúrbio com um samba, um grupo de pessoas na beira da casa, uma menina e um menino negros mais ousados e muito tristes ou até muito felizes, como se a pobreza fosse maravilhosa. E eu fiquei pensando: “Caraca, isso não é real, sabe?”. E então saí com uma vontade muito grande de escrever uma cena que não fosse através da perspectiva tradicional com a qual se retrata a figura do negro. Aí eu escrevi o *Escasso* (2022), pensando primeiro que seria uma performance, antes de pensá-lo como um curta-metragem de cinema. Mas eu não queria fazer nos moldes tradicionais, trazendo os mesmos arquétipos negros para a cena. Eu queria que fosse muito debochado, que tivesse muito da minha “família”, e que tivesse daquilo que eu estava vendo, porque estava absorvida pelo universo do YouTube, no qual achava tudo muito bom.

AA: Você poderia contar a história de *Escasso* (2022)?

CA: O filme é sobre uma mulher, chamada Rose, que trabalha como



passadeira de *pet* na região da Tijuca. Um dia, enquanto está passeando com Nitinho, o cachorro de Dona Elzira, ela vê uma casa aberta e resolve entrar. Ela entra e se apaixona pela casa, pelas coisas da dona da casa e resolve esperar a mulher voltar. E uma equipe de filmagem vai entrevistar a Rose.



Figura 2: Rose. Fonte: Escasso, 2022.

AA: Como foi se constituindo a equipe do filme, a partir desse roteiro inicial?

CA: O filme foi construído a partir de uma outra perspectiva, diferente dos padrões normais, que é minha perspectiva, enquanto roteirista e artista negra. Eu queria criar um cenário de embate social e racial entre uma diretora branca, um operador de câmera negro e uma atriz negra. Chamei primeiro o Luis, que topou, e depois a Gaia, diretora branca, porque não queria que fosse alguém que tivesse um olhar apaixonado ao ponto de transformar a Rose numa representatividade. E eu queria que Escasso (2022) não fosse uma montagem exclusivamente negra, em que todo mundo da equipe fosse negro. Ainda que eu reconheça que seja importante, em vários momentos, por uma questão de afirmação, eu acho que também existe um desconforto, um incômodo, da mesma forma quando uma pessoa negra passa a fazer um projeto com muitas pessoas brancas. Então a ideia era de fato ter esse operador de câmera negro, um elemento fundamental, na medida em que ele está no filme à mercê dessa mulher branca que está dirigindo, uma crise que vai para cena. Isso desmistifica esse olhar de um câmera que é possivelmente um cara branco, vestindo um boné para trás e uma



blusa largada, etc. Tem essa intimidade que a personagem vai criando com o operador de câmera. Duas coisas são muito fortes para mim no filme. Primeiro, o tom de voz irritante das perguntas da personagem da diretora branca, que toda vez que assisto de novo ao filme, penso: “cara, é uma pessoa branca bizarra”. E, em segundo lugar, esse operador de câmera que a Rose interpela o tempo todo, chamando ele de “negão”, e até associando a seu pai. É um nível de intimidade que ela vai criando. Isso para mim é o mais importante e decolonial.

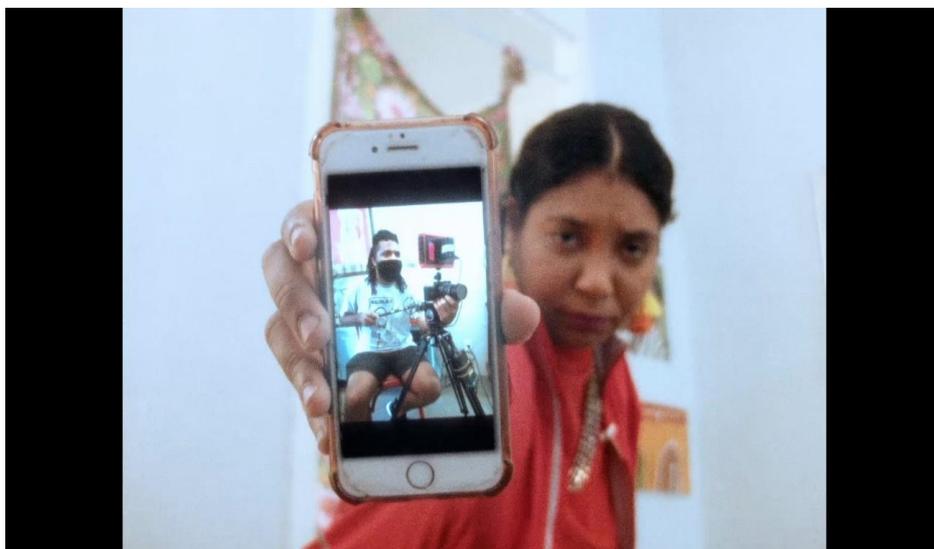


Figura 3: Rose mostra uma foto de Luis para a câmera. Fonte: *Escasso*, 2022.

AA: Além desses elementos que vocês apontaram, há outras formas através das quais *Escasso* (2022) descoloniza o cinema e a imagem cinematográfica?

Gabriela Gaia Meirelles: É algo que passou muito também pela escolha das referências para o filme, que para a gente sempre foi uma questão importante. Eu acho que as referências muitas vezes podem ir ao encontro dessa lógica racista e classista do cinema, né? Quando a gente chega com outras referências, como a televisão, vídeos do YouTube – entendendo esses objetos como arte, objetos dignos de estudo, isso acaba participando também da descolonização dos filmes. Então a gente pode assistir desde filmes de Eduardo Coutinho até o canal de MC Negão da BL. Entendo que todos eles são materiais para a gente tentar tomar uma cerveja, conversar e pensar juntos um novo cinema.



CA: Exatamente. Eu realmente gosto de ver o YouTube, de entrar lá e ver tudo que a plataforma tem para me proporcionar. MC Negão da BL é um menino de Caxias (se não me engano) que começou, durante a pandemia, a gravar falas na internet com sua mãe, a Dona Gisele, com a qual entra numa grande discussão e da qual apanha basicamente em todos os vídeos. E ele tem uns vídeos que são icônicos, por exemplo, um vídeo que gesta o discurso de *Escasso* (2022), que é “Minha mãe agradecendo pela Placa. Desabafou” – a que já assisti um milhão de vezes (MC NEGÃO DA BL, 2020). É um plano sequência da Dona Gisele, sentada num barraco, com uma coroa na cabeça, e que segura uma placa do YouTube de 100 mil seguidores. Ela desabafa ao agradecer os seguidores do canal pela placa que ganhou; e nem sabe o que é o YouTube. Aí ela começa um desabafo do que é ser mulher negra e do que é ser a mãe de um menino negro dentro de uma periferia, sentindo-se vitoriosa de ver que seu filho não entrou para o tráfico de drogas e que ele se tornou um artista. E seus vídeos são verdadeiras obras primas. O cara é artista, ele faz vídeos que, ainda que tenham algumas besteiras, realizam planos, que, sei lá, é uma coisa muito bonita de ver. Eu fiquei pensando: “e se a gente pegasse isso e deslocasse para o cinema?”, sabe? Por outro lado, há também as influências de Eduardo Coutinho: e se a gente espiasse esses personagens, ao invés de fazer uma grande ficção? E se a gente brincasse que o documentário é uma ficção? Descolonizar é também brincar com as estruturas, brincar com tudo isso.



Figura 4: MC Negão da BL e Dona Gisele.

Fonte: *Minha mãe agradecendo pela Placa Desabafou* (MC Negão da BL, 2020).



AA: Clara, você cunhou o conceito de “melodrama decolonial”, que você desenvolve em um livro, a ser lançado esse ano. Você poderia nos explicar essa ideia?

CA: O melodrama clássico é um sistema das camadas pobres da França e da Inglaterra que utiliza a música, a linguagem popular e a sátira para poder fazer com que toda a comunidade entenda – que são exatamente os artifícios que a televisão ou o cinema mais popular, por exemplo, utilizam, esvaziando totalmente seu cunho político. Por mais que a gente possa criticar conceitualmente o cinema, quem castra mesmo e quem coloniza não é o cinema brasileiro (que está quase do lado das artes eruditas do nosso país), senão as grandes mídias: a novela basicamente. Por exemplo, se a tendência for dançar passinho, as novelas vão exotizar sem perceber que é um balé extremamente complexo, em realidade. Isso é também um sistema de colonização. Então para você conseguir trazer essa linguagem popular e ter um cunho político, dentro de um país como o nosso, você não pode utilizar um melodrama clássico, você precisa descolonizá-lo, trazendo para o ponto de vista de um corpo brasileiro não-branco, que não é rico e tampouco masculino. Nesse sentido, Rose é para mim uma personagem extremamente melodramática e, ao mesmo tempo, extremamente decolonial, na medida em que ela se contradiz. A decolonialidade não é um caminho de perfeição, mas um caminho de contradição muito grande inclusive. O melodrama decolonial é como uma erva daninha que surge no asfalto, que você arranca, mas vai nascer de novo. Ele não só propõe esse deslocamento de perspectiva, mas também combina as armas do melodrama (tanto sua ficção que prende o espectador, o comove, quanto o seu exagero) com as falas e as artes populares. E o que seriam as artes populares hoje? Não apenas as danças, mas o YouTube, o Instagram, etc. Afinal de contas, quem disse que uma menina que faz um vídeo no Instagram é apenas uma blogueira falida? Às vezes ela não tem acesso para ser uma cineasta.

AA: Gabriela, você poderia me falar um pouco mais sobre as escolhas que guiaram a direção de *Escasso* (2022)?

GGM: A gente vem entendendo cada vez mais que o filme é em realidade uma co-direção com Clara. Porque a história de *Escasso* (2022) parte da Clara, que me convidou para dirigir o filme. E o que acho importante, do ponto de vista da direção, é que o filme é uma grande performance. Todo mundo, no filme, está se interpretando: o fotógrafo é um personagem, como a diretora (eu), a assistente de direção ou ainda a

própria Rose. Decidimos, por exemplo, que ninguém poderia, no *set*, chamar Clara por seu nome, e que deveríamos chamá-la pelo seu nome fictício. Isso foi criando um estado performático para a gente. E eu estava sendo convidada para performar o meu olhar também.

CA: Acho que o grande pulo do gato na feitura do filme foi que todo mundo comprou a ideia de que estávamos fazendo um documentário. Por exemplo, todo mundo respeitava as ordens da diretora do documentário (Gabriela). Ninguém me tratava como Clara. A gente gravou como se fosse um documentário desde o primeiro momento, quando a Rose acolhe a equipe de filmagem. Então estava tudo, o tempo inteiro, valendo.

GGM: Então se existia um roteiro e uma ideia diretriz, existia também, por outro lado, uma inteligência de cena, de improviso. Todo mundo foi entrando nessa lógica. Há também no filme um borramento dos limites entre ficção e documentário, de tal modo que tudo era um grande *Jogo de Cena* (2007). A gente foi criando através das fantasias e do exagero da cor do filme outras camadas de interpretação, o que também ajudou muito a estabelecer essa dimensão performática.



Figure 5: Rose. Fonte: Escasso, 2022.

CA: Tem um momento muito engraçado em que o Luis faz uma câmera clássica de documentário e da televisão. Sabe quando você entrevista aquela senhorinha que está falando uma coisa super apelativa e a câmera vai dando um zoom na direção dela?

Só que a Rose faz nesse momento uma cara como que de nojo, acabando com a intenção da câmera de tentar captar sua emoção. De modo geral a gente buscou fazer algo que não fosse realizar uma “grande ideia”, mas *brincar*, no sentido da expressão popular, que se relaciona com o improviso e a experimentação.

LG: Eu gostei disso, porque me senti muito livre para experimentar. A proposta de direção de fotografia do filme tem muito a ver com a experimentação. Por exemplo, o filtro de câmera que usamos é uma meia calça preta esticada em cima de um filtro U.V. na frente da lente, o que equivaleria a um filtro Black Pro Mist 1/2. Não que tenha inventado isso da minha cabeça, é um truque que se usa para imitar esse filtro. Isso me permitiu trazer um *fog* para a imagem, fazer com que as altas luzes aparecessem mais fortes, gritassem na mente. Achei bacana porque só pela imagem você se pergunta: “É um documentário mesmo?”. Já descola um pouco o espectador. Por outro lado, havia também essa tentativa, o tempo todo, de imitar um estilo de documentário clássico (filmando a chegada da câmera na casa, usando nos planos movimentos de *zoom*, etc.). Eu achei bacana poder buscar uma criação também por meio da fotografia, e me arriscando também — acho que a palavra foi essa. Me arrisquei na filmagem e depois me deu um frio na barriga, pensei: “fodeu” [risos]. Mas ao mesmo tempo pensei: “Cara, vamos embora. O bagulho vai dar certo”.

AA: E de onde vem essa dimensão teatral do filme?

CA: Tem uma relação muito forte e íntima do filme com o teatro que eu conheci na infância, o que a minha mãe fazia, chamado Teatro do Oprimido, junto com o teatrólogo brasileiro Augusto Boal. É uma figura que esteve muitas vezes na minha casa, alguém muito próximo da minha mãe. Ela inclusive chegou a escrever algumas peças, lá para Pavuna, para favela da Pedreira. E nesse teatro havia um pouco dessa relação de “brincar de ser o outro”, sabe? Tipo: “E se você fosse um patrão, agora?”. O filme foi uma oportunidade, para mim como atriz, de poder justamente praticar esse teatro que me criou. E se a empregada doméstica pudesse falar? E se a passeadora de *pet* pudesse dar uma entrevista, sabe? Que entrevista seria essa? O tempo inteiro eu estava ali muito conectada ao Boal, é uma coisa que passava constantemente na minha cabeça durante a gravação. O filme é totalmente na veia do Teatro do Oprimido; quando o Oprimido resolve se representar.

AA: Como foi a escolha do título do filme?

CA: Quando eu terminei de escrever o roteiro, eu pensei: “Cara, acho que é *Escasso*”. Tem uma relação com a escassez do momento, de forma bem literal. A gente está vivendo nesse momento de escassez. Tudo está escasso. E de certa forma o filme tem uma humildade, desde a maneira como foi feito. Só que no meio dessa escassez desgracenta em que o Brasil está, essa personagem encontra uma casa sem ninguém e gigante, com sei lá quantos cômodos, num bairro seminobre da cidade, onde, por algum motivo ficcional, não falta luz nem água. Rose ainda encontra na casa um pote de moedas, um pote de ouro. Então nesse momento em que todo mundo está reclamando de que não tem nada, encontra uma casa com a dispensa cheia, com água e luz, com roupas, casaco de pele e até duas gatinhas. Rose está vivendo os melhores anos de sua vida. É quase uma fartura, sabe?

Referências

A NEGAÇÃO DO BRASIL. Direção: Joel Zito Araújo. Brasil: 2007. (92 min), son., color., digital.

AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO. Direção: Waldir Onofre. Brasil: 1975. (106 min.), son., color.

CULTNE TV. Disponível em: <https://cultne.tv/>. Acesso em: 8 out. 2022.

ESCASSO. Direção: Gabriela Gaia Meirelles, Clara Anastácia. Produção: Encantamento Filmes, Fomo filmes, Encruza. Intérprete: Clara Anastácia. Roteiro: Clara Anastácia. Rio de Janeiro, Brasil: 2022, (16 min.), son., color., digital.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras brancas**. 1ª edição. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LINHAS. Direção: Luis Gomes. Produção: Azeviche Filmes e Brigadeirinho Produções. Intérpretes: Reinaldo Junior, Ricardo Lopes, Mãe Dofona do Omolu, Riam Claiton de Nazaré, Samuel Rodrigues. Roteiro: Luis Gomes, Reinaldo Junior. Brasil: 2022. (17 min.), son., color., digital.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 2ª edição. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MINHA MÃE AGRADECENDO PELA PLACA 🚫🚫 DESABAFOU 🚫🚫. Direção: MC NEGÃO DA BL. 2020. (31 min), son., color., digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CIYTtkiTvA>. Acesso em: 8 out. 2022.

MORAES, Everlane; OLIVEIRA, Janaína; FREITAS, Kênia; CARVALHO COSTA, Tatiana. Towards A Quilombo Cinema: An Afro-Brazilian Feminist Roundtable. Another



gaze, 16 jul. 2020. Disponível em: <https://www.anothergaze.com/towards-quilombo-cinema-afro-brazilian-roundtable/>. Acesso em: 27 jan. 2021.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Produção: Raquel Gerber. São Paulo, Brasil: 1989. (93 min.), son., color, digital.

PINHO SOL. Direção: Madara Luiza. Intérpretes: Clara Anastácia, Delphina Silveira e Heitor Muniz. Roteiro: Clara Anastácia. Rio de Janeiro, Brasil: 2020. (5 min.), son., color., digital.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder: eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 24 fev. 2022.

VELASCO, Suzana. Sob a luz tropical: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil. Revista ZUM, n. 10, 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-10/racismo-padroes-industria-brasil/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

Recebido em: 05/03/2023. Rodada 1: Revisor A 28/04/2023. Aprovado em: 05/05/2023.